بيان للمثقفين العرب في اوربا

يتابع المثقفون العرب في اوروبا باهتمام كبير تطورات الحرب العراقية الايرانية.

ويلاحظون ان استمرار هذه الحرب لايخدم مصالح شعوب المنطقة في مواجهتها للامبريالية والصهيونية من اجل التقدم والتطور، وان العراق قد دأب من منطلق قومي نضالي انساني على طرح السلام العادل بديلاء· الحرب. الا ان السلطات الايرانية ظلت ولاتزال ترفض السلام وتمارس العدوان وتتبع سياسة تصدير ما يسمى (بالثورة الايرانية).

وقد صدم المثقفون العرب الذين كانوا دوما يؤكدون على ضرورة احترام حقوق الانسان بقيام السلطات الايرانية قتل الأسرى العراقيين ممايتنافى مع كل القوانين والأعراف الدولية.

ان ما كشفت عنه الأحداث من قيام «اسرائيل» والولايات المتحدة الأمريكية بدعم وتغذية آلة الحرب الايرانية يؤكد ما تخططه هذه القوى للسيطرة على منطقتنا الستراتيجية ومصالح امتنا الحيوية مستثمرة ظروف الحرب، مما يحتم علينا التنبيه الشديد الى مخاطر هذه الظاهرة.

اننا اذ نحيي دفاع الجيش العراقي عن الأرض العربية واذ نقدر الروح النضالية لشعبنا العربي في العراق نطالب اقطارنا العربية من موقف قومي غير عنصري وبدافع اتخاذ خطوة عربية جماعية لوقف الحرب ومضاعفاتها بقطع علاقاتها الدبلوماسية مع النظام الايراني والتضامن بقوة الكلمة والفعل مع العراق.

الموقعون..

لطفي الخولي، خلدون الشمعة، عبد الوهاب البياتي، احمد عباس صالح، الدكتور امير اسكندر، غسان شراره، الفريد فرج، سليمان الفرزلي، يوسف ابراهيم يزبك، نقولا الفرزلي، زكريا تامر، نسيم خوري، منير العكش، د. نبيل المغربي، سعد البزاز، د. كاظم المقدادي، جورج البهجوري، هدى الحسيني، خالد القشطيني، الياس الفرزلي، باهي محمد، سعد زغلول فؤاد، صبحي شفيق، لطفي الخياط، نجمان ياسين، جليل العطية، خميس الخياطي، وضاح فارس، محمد شاكر السبع، رغيد الصلح، بلند الحيدري، فريد الخطيب.



خطاب الى شهرزاد

كمال عبد الرحمن

مفاتحة الخطاب :

لَسْتُ بشَهْرَيارْ. . . .
سَتُدْرِكينَ أَبَدَاً بِأَنَّيْ لاأَملكُ أَلآنَ سِوَى هَوايْ. . . !
وَمَا آحْتَويتُ مُنْذُ مَوْلِدِيْ.
سيفاً ولاجارِيَة. . . ولاآعْتَصَمْتُ بالقُصُور وألريَاشُ.
وَلاَمَلكْتُ مَرْكباً يَمُوجُ في بَاطِنِهِ أَليَاقُوتُ وألذّهَبْ. . . !
ولاأنْتصرتُ للغَنِيِّضدَّ عَبْدِهْ. . . !
لستُ سِوى عاشقِ رُوحٍ هاجَرتْ. . . . .
صَوبَ الولايَاتِ التي قد آمنت بالعِشْقِ قبلَ مَوْتِها. . . .

فارتفعتْ في سُوحِهَا. . . .
راياتُ أهْلِ ألأرضِ حينَ يَعْشَقُونْ. . . !
سَتُدركينَ أبداً أيتها الاميرهْ. . .
بأنني مُوَزَّعُ ما بينَ عَيْنَيكِ وعَينيكْ. . . !!
أبحرُ في يسرَّهِمَا. . . كَيما أرى جُنونيَ القديمْ.
أطوفُ حولَ قَصْرِكِ النّاهِضِ مِنْ مَرارتيْ. .
أصْرُخُ ياآهلَ الارضِ. . . وَسِّعوُا ألمدى
أميرتي آتيةٌ لاريبْ. . . !
وَطَيِّبوا الدروبَ بالروائحِ الزكيهْ. . .
وأطْلِقُوني عَاشِقاً مِنْ شُرفةِ الحياةْ.
وأوْصِلوا وَصِيتيْ بِسِرّ هذا الخطابْ. . . . !!

ليلةٌ للهجرة :

في تلكَ الساعةِ من نَزَوَاتِ ألعشقِ أتيتْ . . . .
أستجليْ أوهامَ الحُلْمَ الذهبيْ . .
وأدورُ بصحراءِ ألعُربانِ . . . وألهثُ
يتبعنُي شيٌ من بعضِ بُكاءٍ مُطْلَقْ . . . !
فأخطُ بدمعيْ دائرةً للغفرانِ . . . وأصحْو مخموراً
بلقاءٍ خادعْ .
ترتجُّ بذاكرتي أسئلةٌ من لهب الغُربهْ .
زُوّادةُ موتي . . . . أغنيةٌ من قبو السنواتِ
الضوئيهْ . . !
وَصَليبيْ . . . . يحملهُ الذائب في مجمرةِ الليلْ
شارةَ حزنٍ . . . ويغادرُ صوبَ نحيبْهْ
في تلك الساعةِ . . . ماتَتْ أسئلتي ورماني بالنار
خطابْ . . .

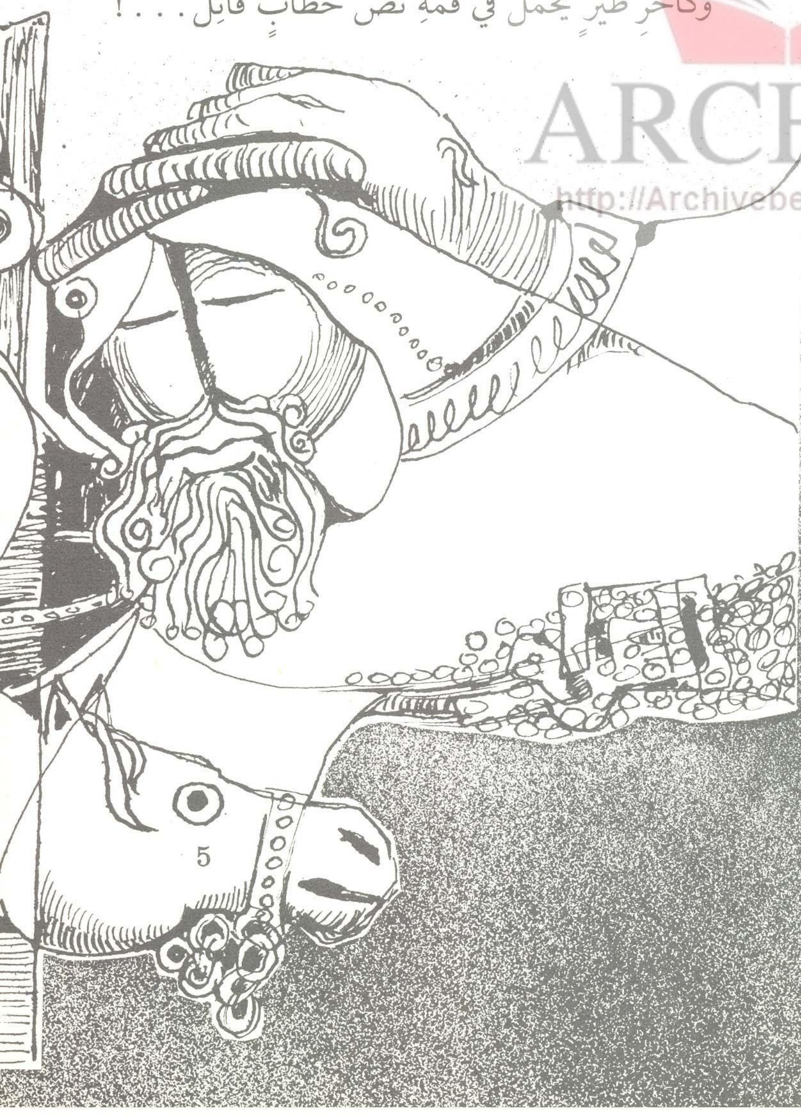
ليلة للأعتكاف :

مُنْزَوياً في جرحِ ألأرضِ أُصلّيْ مِن دُون كتابْ
ولتشهدْ أوراقُ الليلِ بأني كُنتُ عليكَ حزيناً . .
مُرتمياً . . . . تُرهقني أرصفةُ الصبحِ ألثلجيْ .
عاشرتُ المطرَ اليوميْ . . .
ونسيتُ فواصلَ أغنيتيْ
لاأشهدُ . . . . إلاّ بكؤوسِ رمادي
أنْثُرها في غاباتِ الضوءِ . . .
وأصلبُ روحي راية حربٍ لاتَهدأ إلاّ بالعِشقْ

ياآمرأةَ السيفِ المترصدِ عُنُقيْ . . .
سَلّمْتُ الراياتِ وجئتُ أسيراً . . .
أشعَلني بالماء خطابْ . . . !

ليلة للعذاب :

وكآخرِ طيرٍ في البريهْ . . .
أجتثُّ هوايَ على عجلٍ من رملِ الروحْ .
وأيَممُ قلبيْ شطرَ البحرِ . . وأبكيْ .
فهناكَ تركتُ مباهجَ عُرسي . . . وصِفاتيْ . !
وأتيتكِ من دون صِفاتْ . . . !!
وكآخرِ طيرٍ يحملُ في فمهِ نصَّ خطابٍ قاتِلْ . . . !



ليلة للأنكسار:

وَأدلُّ عليكَ بجُرْحيْ وأصيحُ تَعالْ. . !
وَبموتي. . . .
وَصَلاتيْ. . .
وَنَحِيبْيْ. . .
والدّمعِ الساكنِ بالحدقاتْ. .
كلُّ قناديلي متعبةٌ. . . .من دون ضياءٍ مادمتَ بعيدْ. . . .
وتمنيتُكَ ليلةَ عيدٍ. . .تمرق من ذاكرةِ الغيبِ
وتهبطُ في حاضرتيْ.
كشهابٍ من بطنِ الافاقِ العُلويّهْ. . . .
تُجهضُ في رئتي آثارَ مرارات الصبرْ.
وتمنيتُ ولكنْ. . .!؟
مَنْ يَرْحَمُنيْ مشنوقاً ببقايا خِطاب. . .!

ليلة للذكرى:

أهْوِيْ من أعلى قِممَ الدنيا. . .
مرتطماً بالنوءِ. . .
وبالضحرِ. . .
وبالموجِ. .
وأصرخُ حُبُّكَ دُونَ أموتُ. . .!
فضمّيني كرضيع الايام الاولى. . .
وَهِهبيْني أزهارَ المطرِ الذهبيْ. . .
مَنْ صَادفَ عينيكِ بِرُؤيا. . .مِنْ حُلُمٍ ليسَ يموتْ. . !
من جالسَ ذاكراكِ الاولى.
لاتدركهُ الآلامْ.
لايعرفهُ الموتْ. . . !

ليلة للألم:

كَيفَ تُعاتبُني مِن دُونِ كلامْ. . .!؟
وَبعُتْبتكِ البيضاءَ كَوَيْتُ نُواحيْ. . .
وشربتُ القطِرانَ بصحتكَ. !
وأكلتُ الدُّفلى. . . !
ونمتُ على الشوكِ سنينا. . .!!
وحلمتُ بانكِ تأتي من غيبِ ألغيبْ. . .
فَفَدَيْتُكَ. . .كيفَ تُعاتبني وهوايَ يشيخُ بروحِ خِطَابْ. . ؟

ليلة للروح:

أسرجتُ دِمائي. . . تصهلُ في باديةِ الروحِ
وَتَقْفو وقعَ خُطاكِ بلا جدوى. . . .
رَافَقَنيْ أليَمُّ الى جمرةِ عشقٍ أترَقّبُها منذُ وِلدِتُ. . !
أحترَقُ أليمُّ وناداني غوثَكَ ياصَاحِبْ. . .
أغلقتُ جراحي بخيوطٍ من نارْ
وصرختُ. . . حنانيكِ خُذيني مُنكسراً بنداءِ خطابْ. . . !

ليلة للبحر:

هل تَسمْعُني. . . ؟
مازلتُ أناديكَ من القاع. . . !
فتختنقُ الشهقةُ في صدريْ ويموتُ الصوتُ النادبُ بَلْوَايْ. . . !
والبحرُ يُراودني من دونِ حوارٍ. . . !
عن أسرار العشاق المندرسين بِمُوجَهْ. . .
ولوجهكَ هذا النازل في ذاكرتي كالسيفْ. .
أقسمُ لنَ أفشي شيئاً مادام بسري وَحْي خِطابْ. . . !

ليلة للحصار:

إنْ كُنتَ سَتُطْلِقُ خلفي عاصفةً من ألم الحرمانْ. . .
وتُبَايِعُ موتيْ تحتَ المطر النازل. . . من أفواهِ القِرَبِ الذهبيّهْ.
وتُجَالسني من دُونِ حُضُورْ. . . ؟ !
مافائدةُ النشجِ الصاخبِ. . . والدمعُ حوارْ. . . ؟
أوْكنْتَ سَتُهديني لحناً من عَصْر نُشوءِ الهَذَيانْ. . !
وتُقَلِّبنيْ فوق لهيب النار سنيناً
مافائدةُ الصبرْ. . . ؟
وَعزائي همهمةٌ خرساءُ بدونِ يقينْ. . .
وَدِمائيْ تلْهجُ طُول العُمرِ بِهَمِّ خطاب. . . ؟ !

ليلة للغفران:

أتسكعُ في شاقى عينيكِ بدونِ جَوازْ
وأخطّ على رَمْلِ عَذابيْ أسماءً. . . . ونداءاتٍ للعشّاقِ والمصلوبينَ بَوحْي لقاءْ. . !
أتشَفّعُ بالذكرى. . . . .
أتقمصُ هيئة سائحْ. . .
وأدوُر بجرحي حول بلاد لايَسْتَمْكنها الألمُ البشريْ. .
لايأوي في الليل اليها المهزومين من العشاقْ. . .
وأظلُ أدُورْ. . . !
مأسوراً بالحرفَ الضائعِ في بحر خِطابْ. . . !

ليلة. . . . من تلك الليالي:

ألغائبُ لايرجعُ قبلَ الموتْ. . . !
قالتْ. . . وأنْسحبتْ خلفَ ظلالٍ مِنْ دَمْ.
فأدَرتُ دُموعي صَوبَ الغَسقِ النابتِ في العينينِ الراحلتين.
وصر ختُ. . حنانيكِ سُؤ الْ. . !
وكطيرِ البر ق امتثلتْ ثانية. .
قالت. . . وَيْحكَ هَلْ تحرو. ؟
قلتُ. . . الرحمة إن صفاتي تركتني منذُ جراحْ. .
وحياتي احترقتْ برماد خطابْ.
ضَحكَتْ بُجنُونٍ. . . تركتني كرمادِ رَمادْ. . .



لم يكن القاص العراقي بوجه خاص بعيداً قبل بدء المعركة مع نظام خميني عن حالة المجابهة التي تعيشها الامة العربية ضد اعدائها. لقد كان لهذا القاص دوره في محاولة تجسيد التجربة النضالية للشعب العربي في عديد من الاعمال القصصية التي ظهرت ونشرت في الخمسينات (1) عن مقاومة الشعب العربي في عدن والسويس والجزائر وعموم المغرب العربي، وكان لحرب المقاومة الفلسطينية مكانها الاثير في القصة العراقية الى جانب الموضوعات الاخرى (2). فقد ساهم العراقيون لا بصنع الكلمة الشعرية والقصصية في هذا الميدان بل كانوا ولازالوا مشاركين اساسيين فيه على الصعيد التطبيقي.

في قصص

باسم عبد الحميد حمودي

الشباب المقاتل

لقد حفلت قصة الحرب الحالية بنماذج عديدة تسترجع الماضي وترد ذاتها تقاتل في فلسطين عام ١٩٤٨ (٣) او في الجولان عام ١٩٦٧ او في ارض مصر، ذلك ان القاص العراقي يرى ان حالة المجابهة مع العدو الصهيوني او الفارسي هي حالة تاريخية يجابه فيها العربي باستمرار قدره التاريخي بمحاربة الدمى التي يحركها الاستعمار العالمي ضد الامة العربية وانه - كفرد ضمن حالة ثورية - مشدود لتيار المقاومة هذا، وما الحرب مع الفرس الا حلقة من حلقات مستمرة تستهدف انهاء وجود الكيان الثوري الذي صنع في العراق منذ سنوات واغتيال لتجربة رائدة من تجارب العمل السياسي الحضاري، الثوري، ترتبط بشكل جدلي وتاريخي بمجمل حالة المجابهة الدائمة عربيا للاستعمار ولمن يمثله في هذا الكيان اوذاك.

واذا كانت القصة بوجه عام عمل ذاتي ينطلق الى جو موضوعي او بعبارة ادق ينطلق لتصوير تأثير الموضوع - الحالة على الفرد (القاص) عند كتابته لعمله فان القصة زمن الحرب وحالة المجابهة التي اكتسبت ديمومتها مع العدو الفارسي لم تقف عند حدود الموضوعي من الصيغ الفنية . . . بمعنى انها تشكلت (كحالة فنية) بموائمة بين ذات القاص والموضوع الملتهب الذي يكتب عنه دون فرز كبير بين الحالتين، وبذلك اكتسبت الذات القصصية موضوعيتها بدءاً من بدء الذات بالانفعال الصادق بالحدث المؤثر الملهم (فعل المعركة ومناخها) وانتهاء بظهور الحالة القصصية كفعل ثقافي متكامل على الورق.

واذا كانت القصة العراقية القصيرة قد وقفت قبل الحرب عند حدوده العودة الى الواقعية في التصوير وعدم الايغال في التجريبية، وكان لجيل الشباب دوره الخاص في ترصين النموذج والشكل معاً بفعل الظروف السياسية والاجتماعية التي ساعدت على ذلك.

واذا كانت هناك مقولة مؤداها انه متى ماكف الفنان المبدع عن التجريب كف في ان يكون مبدعاً وفناناً فان التجريبية لاينبغي ان تؤخذ او تنفذ لذاتها بل ان تكون مارب المضمون الجديد وهمومه الجديدة اساساً لعملية التغيير في البناء.

لقد ولد الشباب قصصياً مع الثورة وعاشوا زمنها واعطوها مثلما اعطتهم وقد ساهموا في دخول المعركة ثقافياً منذ يومها الاول اضافة الى مشاركتهم فيها كمحاربين ولكننا في القصة نريد الاضافة ونبغي النموذج الاستثناء فهل اعطتنا القصة الشابة مانريد؟ قبل ان نتابع بعض قصص الشباب في معركتنا العادلة مع العدو الفارسي يهمنا القول هنا أن القاص الشاب قد كتب قصة الحرب والمقاومة قبل ذلك.

اننا نجد مثلاً آثار نكسة حزيران لدى عبدالهادي والي في قصته العراء (العدد ٢ من الطليعة الادبية لسنة ٧٦) وكذلك قصته (الطائر) ونجد ان حامد فاضل قد صور الحرب اللبنانية في قصته (رجل) بصيغة مطلقة لا ترتبط بزمان ومكان، ويشارك في قصص الحرب قصاصون مثل جاسم عاصي وجمال حسين علي وفيصل عبدالحسن وشكري الطيار واسماعيل سكران وغيرهم.

واذا كان فضل الناقد الشاب علي عبدالحسين محيف انه أرخ لتجربة القصاصين الشباب في دراسته (مقال في قصص الشباب) (٤) فانه وقع في خطأ عدم الفرز الدقيق بين المراحل عندما وضع القصاصين حسن احمد الهاني ومزهر جاسم ضمن هذه المجموعة منذ كتب هذان القاصان قبل تجربة الشباب بفترة طويلة نسبياً.

واذا كانت بعض عيوب قصة الشباب تتركز في عدم التخطيط الجيد لهندسة الشكل وفي الاسراف في ايراد الصفات المتشابهة بالاضافة الى عيوب في التعبير فان ذلك لا ينبغي ان يعمم لان القاص الشاب يتطور ويعطي ويضيف لفنه دوماً، وهنا لابد ان نتوقف - بعد هذا الاستطراد الذي نراه ضرورياً - على نماذج من قصص الشباب والمعركة.

في قصة (حنين القدمين) لسمير اسماعيل نجد قاصا يكثف حدثه بمهارة ويوزعه داخل بنيتها الجميلة، فهي تبدأ بمشهد قتالي ثم تعود الى مشهد زواج البطل وتقطعه قطعا رجوعيا (فلاش باك) الى نبأ القتال حيث تدخل بنا المعركة ثم تقطعه على الطبيب وهو يضمد جراح العريف (بطل القصة) ويسلمه الرصاصة التي يحملها لزوجته كذكرى ومن ثم تعود بنا الى جو المعركة حيث يعيشه العريف بكل احساساته عدا تذكاراته لزوجته التي يصحو منها على صوت جنديه وهو يقول له «لماذا لم تذهب ياعريفي بعد؟! الجملة

التي بدأ بها القصة .

انها نموذج لقصة فنية لاتشكو من سيئات السرعة ولكنها لا تضيف كثيراً، ام قصة (الذراع) لفؤاد محسن سهار فتنتهي بوضع القارىء في حيرة فنية متقصدة ازاء ذراع الجريح الذي ودعته زوجته في المستشفى : هل طوقها بذراع واحدة ام اثنتين . . . الزوجة تقول لنفسها «انه احتضني بساعدين، انا متأكدة من ذلك . انها ليست ذراعاً واحدة» ومنطق القصة يقول انه مصاب بتلك الذراع الملفوفة المدماة .

ان قصة (الذراع) منذ البدء تنجو من الحشو والتحويل وتقف عند حالة انسانية جديدة لا تدخل المعركة مباشرة بل تبدأ بموقف الزوجة امام صالة الجرحى في مستشفى البصرة وزوجها يقص عليها - بعد ذلك - بطولاته ورفاقه، وعندما تغادره تقول لنفسها انه احتضنها بساعدين محاولة تأكيد كمال الانسان رغم احترامها واعتزازها ببطولته .

اما قصة (اللعنة ياقاع) لحاكم محمد حسين فهي قصة هتافية لم يستفد القاص فيها من غنى الحدث وهي تشبه في ضعفها ذلك النمو الغريب للحركة في قصة (سائق التراكتر الجرئ) لكاظم الاحمدي التي تشكو من استطالات لا مبر رلها ومن اخفاء صور لبطولة غير مقنعة في وقت لم يستطع فيه قاص مثل احمد فخري علي في قصته (المهمة) ان يخلد لدينا تلك التجربة الانسانية للمقاتل العراقي ازاء طفل انقذه في اللحظة الاخيرة فقد شكت القصة من زوائد جميلة كثيرة لا مبر راها اضعفت بؤر التأثير . على العكس من ذلك تجد قصة (المقاتل) للقاص جاسم هاشم العبادي حيث تلتمع فيها عدة قمم منها انها تقدم مقاتلاً من الجيش الشعبي يسكن منطقة تتبعد عن الميمونة مسافة ثلاثين كيلومتراً ويحرس مع رفاقه العمال معملا يعيش والاخرون من العمال على تطوره الانتاجي، وعندما تحاول طائرة عدوه اصابة المعمل يطلق المقاتل سلاحه الخفيف فيما تبتعد الطائرة، ويظل المقاتل يلوم نفسه على مافعل وكيف اطلق من سلاح خفيف على طائرة ويحار في كيفية مخاطبة مسؤوله اذا حاسبه ولكنه يفاجأ بالزغاريد من حوله، فقد استطاع هو لاغيره اصابة طائرة العدو التي ابتعدت محترقة، وفي مقر الجيش الشعبي يستقبل الجميع النبأ بفرح بعد تلقيهم مكالمة هاتفية تؤكد سقوطها وأسر طيارها، ويعود المقاتل الى اهله ليجد الدبكات حوله وزغاريد زوجته وفرح اطفاله يطوقه، انها قصة تربط المعركة، كأنها الذي يقاتل بالنسيج الاجتماعي الحي الذي حوله، الحزب، القرية، المعمل، الزوجة، الجيش الشعبي وهذا ماجعلها تنجح مضمونياً وتتميز بالشكل الواقعي البسيط والغني الدلالات .

وتقف قصة (الطوابق الخمسة) لعواد علي كعمل من اوائل الاعمال القصصية التي نشرت في الاشهر الاولى للمعركة وهي تصف بتفاصيل دقيقة جزءاً من عملية تحرير عمارة في مدينة من المدن (المحمرة على مايبدو) حيث تبدأ القصة بأجتماع المقاتلين السبعة مع قائدهم ثم تصور حركتهم الى سطح العمارة ثم تصفيتهم للجنود الفرس المحتمين بها طابقا بعد اخر حتى النهاية، والجديد في هذه القصة ميدانيا وابتعادها عن اي نموذج خارج المعركة ووضعها للصراعات التي تحدث بين المقاتلين اليائسين من الفرس اما قصة علي خيون (الطريق الى الجبهة) فتبدأ بجملة القاص المباشرة «هذا ماجرى بالضبط . قلت لاي : «ثم يبدأ الحوار، الوالدان قلقان على ابنهما المقاتل الذي يستعد للذهاب الى الجبهة ولكنهما يشجعانه كان والده يقول «كانت هناك فكرة تطفى علي تماماً، ضربتي يجب ان تكون قاتلة اورادعة والافأن مصرعي يعني انتصار لص غادر» وعندما يغادر البيت يروح في نقله بين الحلم وحركة الزمن السريع، انه يفكر ويتمنى لقاء حبيبته (نجله) وهو بملابسه العسكرية . كان ذلك جزءاً من حلمه ولكنه يبدو واقفاً امام العريف في جو الجبهة يتحدث عنها . . وعندما يدخل جو المعارك وينتصر يحس ان وراءه ثلاثة الوالدان ونجله وانه ينتصر لذلك، واذا كان القاص قد ركز على ذاته - الوالدان الحبيبة شخوص مكملة لشخصيته - فانه قد وضع الذات في المناخ العام وهو بذلك يحاول التغيير في الاطروحات القصصية الشابة ونظنه قد نجح في ذلك .

ويبدو على قصة عواد علي الاخرى (غارة سمتية) التي نشرها في جريدة الثورة بعد شهرين من بدء المعركة (الرابع من تشرين الثاني ١٩٨٠) السرعة في الاداء، المقاربة لجو التقرير فالقاص يتحدث واصفا بضمير المتكلم - وهو اسهل طريقة في القص واصعبها ايضا ويصور واحدة من طلقات نسر عراقي يدعى يوسف الذي يروي لعائلته قصة سقوطه بعد اداء واجبه وانقاذ رفاقه له .

ونقرأ لعادل كامل قصة جيدة التوقيت لاتبدو عليها السرعة التي تميز بها هذا القاص هي (المقتحمون الثلاثة) واطيب مافي القصة قدرة القاص على استغلال عامل الوقت قصصياً في قصة قصيرة فقد اطلق مقاتلون ثلاثة النار على متسللين في غابة . . كان الوقت ليلا والهدف غير واضح واستمر اطلاق النار ثم انتهى كل شيء بالصمت ولكن لم يكن احد من المقاتلين متأكداً من حقيقة ماجرى وهو ينتظر الصباح ليعرف ماحدث حقاً؟ هل فروا؟ هل قتلوا رفيقه . . . نصف مساحة القصة استغلها القاص لتصوير هذه الساعات مستفيداً من المساحة الباقية لتعميق التوتر حتى نهاية القصة حيث جاء الصباح واكتشف المقاتلون حقيقة مافعلوا فقد قتلوا المتسللين وظلوا جميعهم احياءً.

هذه القصص المنتقاة كل النماذج بل هي بعض من افضلها وقد استطاع القاص فيها ان يستخدم قابليته الفنية للتصوير الادق للحدث مستخدما الرمز تارة والواقعية التصويرية المباشرة تارة اخرى والمنولوج مرة اخرى وسلاحه الدائم يبقى الوصف والسرد والجمل المتابعة المترادفه.

ويهمنا خلاصة ان نثبتَ في نهاية هذا المقال الملاحظات التالية :

١ ـ القاص الشاب يبدو بوجه عام ـ مثل القاص المخضرم والرائد ـ قاص قصة لا مستوى ثابت.

٢ ـ ان القصة الشابة لاتزال متأثرة في اجزاء او في كم لا بأس به منها ـ اسيرة الطروحات الفنية السابقة وان اختلفت المضامين.

٣ ـ ان اهتمام القاص الشاب يتداخل بين التراث (نجمان ياسين وسامي المطيري وفيصل عبدالحسن حاجم وجنان حلاوي) والجو الاسطوري المرتبط ارتباطاً شرطيا بالواقع وبحركة المجتمع الثوري وتصوير تفاصيله.

وليس هدف هذه المداخلة سوى عرض بعض النماذج والاسهامات القصصية الشابة ومحاولة تحليلها الى حد يجعلنا نميل للقول ان القصة الشابة في القطر قصة تجيء متكئة على تجارب السابقين لها دون ان تتجاوز ذلك الى مرحلة الايقاع الجديد اللازم لتاكيد تجربة الاضافة وليس هذا عيبا في رأيي بقدر ماهو محاولة تاكيد كتابة فصل جديد من كتابة القصة العراقية والطافح بالدلالات وليست قصة المعركة عند الشباب الا صيغة مؤكدة لهذه التحيلات (٥)

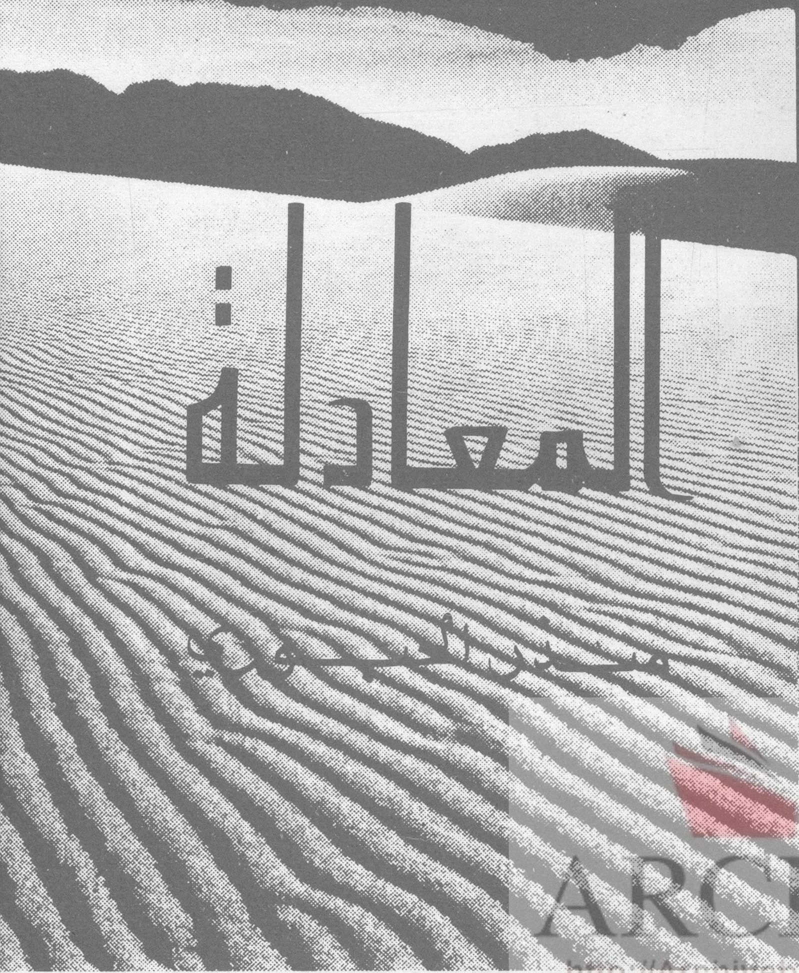
١) الاعتراف قصة عبدالوهاب الغريري
العشب الاحمر قصة عبدالله نيازي
قصص مختارة من ادبنا القومي الاشتراكي ـ موسى كريدي
ستنتهي الحكاية قصة غانم الدباغ ـ مجموعة (الماء العذب)

٢) ٢٩ تشرين ثاني ١٩٥٦ قصة عبدالله نيازي ـ مجموعة (اعياد)
الحمامة والنافورة وحلم الصيف قصة موفق خضر / هموم عربية قصة عبدالرحمن الربيعي.

٣) كثير من اعمال موفق خضر / خالد حبيب الراوي / موسى كريدي وقصة (حدث في عام الفيل) لمحمود جفداري وقصة (ذاكرة الاصابع) لعادل عبدالجبار

٤) مقال في قصص الشباب : علي عبدالحسين نحيف العدد (٧) ـ الطليعة الادبية سنة ١٩٨٠.

٥) القصص موضوعة البحث نشرت في اعداد متفرقة من مجلات (الاقلام) و(الطليعة الادبية) و(الف باء) وصحيفتي (الثورة) و(الجمهورية) لذا اقتضى التنويه.



في الخليج دمٌ
في الخليج مياهْ
تخيرّ . .
فأي الطريقين يعني الحياهْ

●●●

مرّةً قالها رجل من أقاصي الفراتين
ثم توجّه صوب العراق الثريّ
يحمل تاريخه
ويجاهر باسم العروبة :
إنّا التقينا على لغة الدم . .
مدَّ الفراتان كفين من غضب ووِدادْ
فآذ ن فجر جديدْ
واشر ق افق مجيدْ
وأطلقت الارض صيحتها للجهادْ

●●●

مرّةً قالها رجل يعشق الحزن
يمسك قلباً تعذّب حَدَّ النهاياتِ
يشعل أحرفه مثلما يشعل القلب
كي يعتلي صوت ذي قار
ثانية في الخليج

●●●

مرّة قالها رجل
ـ يالبكر ـ
وصوّب قامته باتجاه التر اب الذي



أذِنَ الله ان يتضوّع بالفتح

أقسم ان يتطهر هذا التراب
على اسم النبوّة . .
قال الذي قرأ الذكر:
ان بعض القبائل ترفض ان
تنتقي سورة الفتح . .
والقاصدين مزارات كسرى
يشدّون أحزمة الخيل . .

. . .

لكننا رجل في المروءة
أو رجل في الشهادة
«قال الذي قرأ الذكر»
حتى تجمّع نخل الفراتين
سيفاً من الغضب العربيّ

. . .

تلك اذن جولة . .
يُرهف السيف او يتثلّم
ينطلق الزحف او يتعثر
لكنها حكمة الفتح . .

ان تتقدم
يعني التقاءك بالمجد
«قال الذي قرأ الذكر» :
تلك المشيئة . . .
هل غير ان نلتقي جولة واحده
لنطفيء بالنار نيرانهم
ونوقد شعلتنا الخالده . .

صرخة من ايران

رسالة الى صديق

□ شعر : أ. كاوه
□ ترجمة : احمد عبد الكريم

مثقفو الشعوب الايرانية ، من عرب واكراد وفرس وبلوش واذربيجانين ممن عانوا من ظلم الشاه وسطوته الغاشمة يعانون الان من تصفية السلطة الخمينية الدكتاتورية ، بالامس فقد الشاعر الأحوازي نسيم خاكسار واعدم الشاعر والمسرحي سعيد سلطانبور وشُرِدَ المئات من اساتذة الجامعات والشعراء والقصاصين ومنهم ا.كاوه الذي ننشر له هذه القصيدة

ياذِكرى أحسنِ أيامي
ياذكرى ، عهدِ الملمات
يامِنْ كنتَ بالأمسِ رفيقي ،
وشَريكيَ في الاسرارِ
هناك حديثُ كثيرْ
وأُمورٌ اكثرْ . . .
لايمكن ان تُذكَرْ
. . . .
ثمة من خَبرِ الدنيا
أسداني النصحَ . . فقالْ :
«فلتتعظ بما ارتكبتَ من خطا



بدون ان ينالَ منكَ الأسفُ
بل أمعِنِ التفكيرَ في حاضرِكَ،
وفي الغدِ

- ٢ -

لاتُلقِ بالاً الى الذي
استأثرَ باهتمامِكَ
في أمسِكَ الغائتِ
لاتُلْقِ بالاً اليه
ولاالى امثالِهِ
لاتُلقِ بالاً اليهِ
ولا الى أقوالِهِ
لاتُلقِ بالاً اليه
ولا الى وعودِهِ
لاتُلقِ بالاً اليه



ولا الى جنَّتهِ

ولا الى جحيمهِ

لاتُلقِ بالاً اليه

ولا الى ما يدَّعي

لاتلق بالاً اليهِ

ولا الى، ما يَمُتُّ اليهِ. . .»

فقلت لـــــه:

أَنا حطمتُ طلاسم سحرِهِ

أَنا، من برجِهِ العاجيِّ،

لذتُ بالفرارِ

- ٣ -

ذاكَ الذي كانَ اسمُهُ

يُذكَرُ، بالأمسِ، في خشوعٍ

بات اسمُهُ اليومَ

مقرونا باللَّعَناتِ

وقد بدتْ سَوْءاتُهُ

عريقـــةً

مثلَ تأريخ بلادي. . .

ذاك الذي كان، منذ عهد بعيدْ

يخدعُني ويَخدَعُ سوايَ،

يخدعُكَ ويَخدَعُ سواكَ،

بل يخدعُ كلَّ الانامِ

بما لديه من معسول الكلامِ

صارَ ينعتُني الآن، بالزنديق،

يرميكَ بالمروقَ،

يسمى ذا وذاك. . كافراً،

وتلكَ هي وسائل سحرِهِ

وذاك هو سبيلُهُ

الى التلاعبِ بمصائرنا

والضَحِكَ على ذقوننا

- ٤ -

أسمى نَفَسهُ، زوراً،

«أيةَ اللهِ. .»

عَدَّ نفسه افتئاتاً

حجَّةً. . على الطريق القويمِ

لكنَّهُ كان عجوزاً ساحراً

كان قبيحاً ساخراً

كان خبيثاً ماكراً

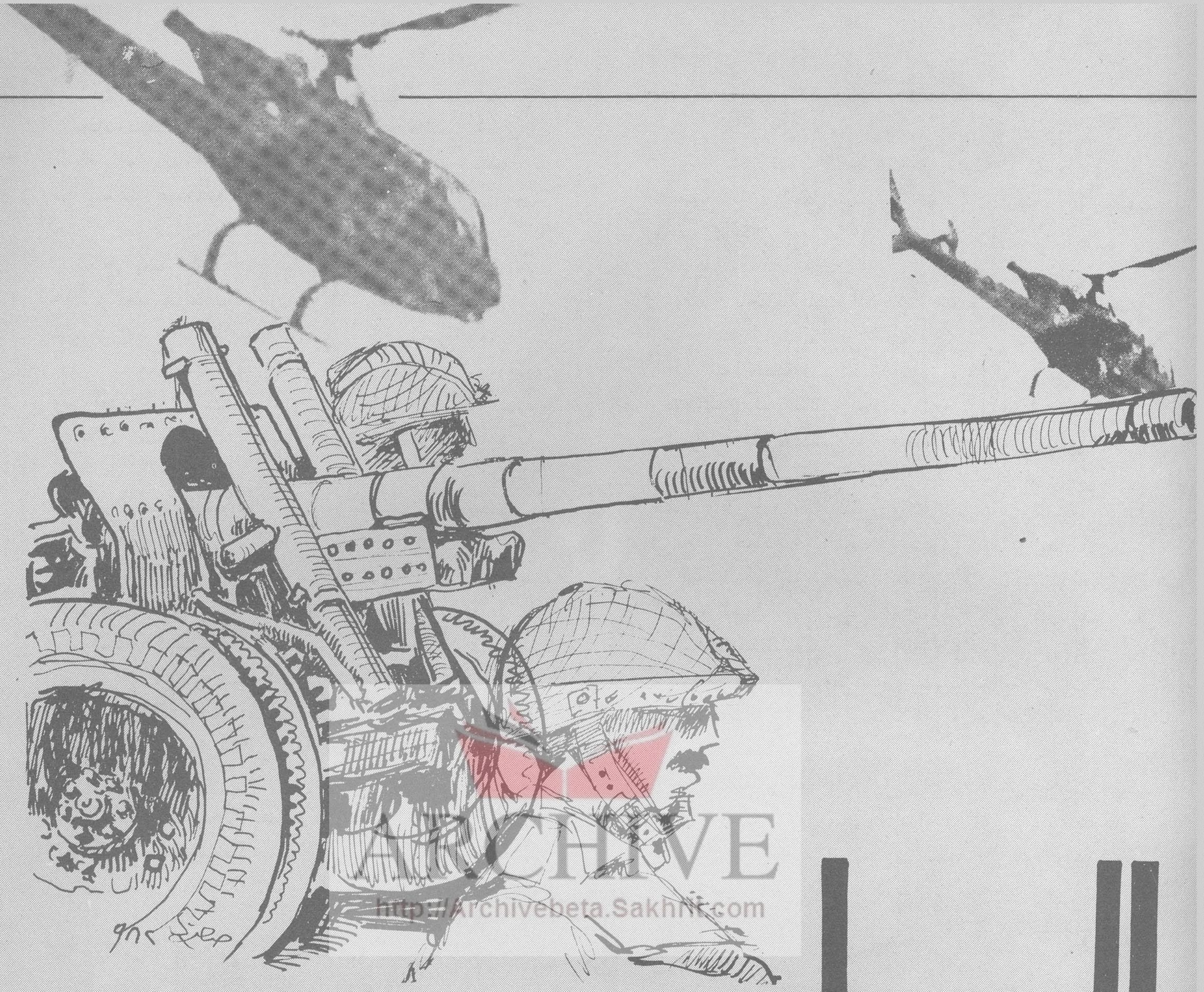
فؤادُهُ ينضَحُ بالحقدِ وبالعداءِ

أعماقُه مملوءةُ بالمكر والرياءِ

ضلَّل ابناء قومي. . . بالخداعِ

وعرَّض حياتَهم لعالمَ الضياعِ

وكذا فعل بوالدي، ابليسُ. . .



المحارب

عبد الخالق الركابي

خطرت الفكرة في ذهنه عند سماعه صافرة الانذار تنطلق لاول مرة. لكنه فضّل التريث لبعض الوقت والاكتفاء بمراقبة أسراب الحمام الزرق وهي تحوم وجلة كلما دوى العويل الفاجع. حتى اذا ما أجفل في أحد الايام على هدير جبار إرتجت بسببه زجاجات النافذة التي تشغل واجهة غرفته المطلة على الحديقة أيقن بأنه قد أمسك بالفكرة المنشودة. وهذه المرة أيضا وجد انه لامفر من الاعتراف بأنها لاتزال في طور النضوج. ويوم لمح خطفا الطائرات المعادية تمرق بسرعة مخيفة تتعقبها صليات مدافع الدوشكا من الاسفل كانت الفكرة قد دخلت مرحلة الاختمار النهائي. ولم يبق أمامه سوى انتظار الفرصة المؤاتية للشروع بالعمل.

وهكذا، أصبح من دأبه كل نهار ترقب انطلاق الصفير المتقطع بمزيج من التوتر والحماس، ليجوس بنظرة عبر الابعاد الزرق للسماء المنسحبة فوق أشجار الكالبتوس والتوت والسدر القائمة في حديقته، بحثا عن تلك الهياكل المعدنية الملغومة بالموت والدمار.

وذات صباح رائق حدث ماجعله يتقدم خطوة اخرى الى الامام، فحال بدء احدى الغارات سارع بالوقوف إزاء النافذة ليرتد من فوره على عقبيه وقد فاجأه ومض خاطف أعقبه دوي إنفجار هائل. ومن عمق الغرفة إختلس النظر نحو الخارج، فرأى النار تشب على بعد شارعين، وسحب الدخان تتصاعد، وصخب الحشود يعلووهي تتقاطر من شتى الاتجاهات، واصداء عويل عربات الاسعاف والاطفاء تترجع في جوف الغرفة، وعجلات النقالات تصر تحت ثقل أجساد الجرحى والمصابين. ومامر سوى وقت قصير حتى كانت النار قد أخمدت. وخيم هدوء حذر تبدد مع انطلاق الصافرة معلنة انتهاء الغارة، فضجت الشوارع بهدير الشاحنات ولغط السابلة، وعادت الحياة لسيرتها الاولى كأن شيئاً لم يحدث رغم ذلك السواد الذي كان باستطاعته رؤيته بوضوح من خلال خضرة الاشجار.

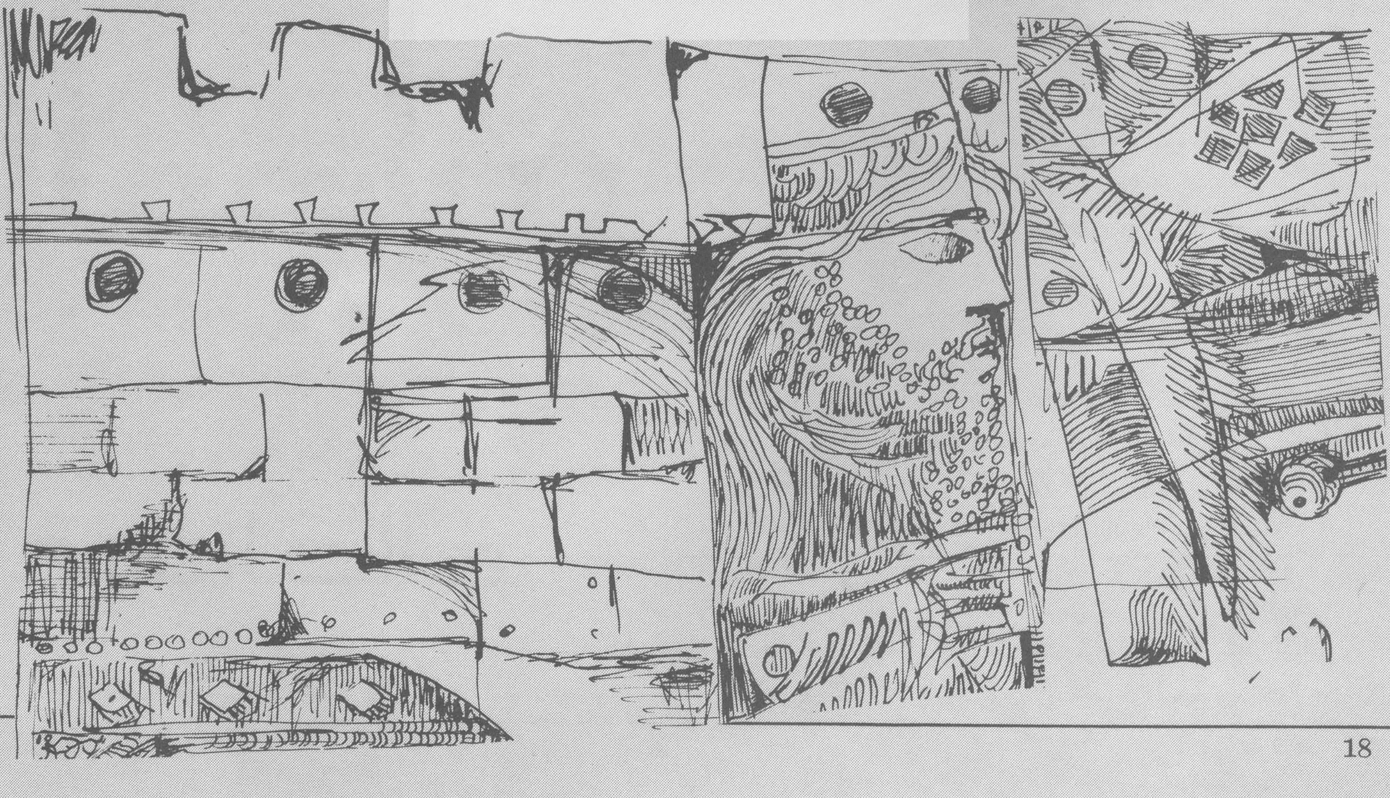
بعزم مفاجئ بدأ يذرع الارض المرمرية المعرقة، عاقدا يديه خلف ظهره وقد أيقن بانه آن له الشروع بالعمل. وبهيئة ذاهلة تملى تلك الكتلة الحجرية المنتصبة على مقعد حديدي في منتصف الغرفة، حيث الضوء ينسفح عليها بسخاء من النافذة الواسعة ومن المصابيح الكهربائية الشديدة الاضاءة الموجهة نحوها من السقف والجانبين ومن الجدار الخلفي. حام حولها طويلا، مستعيدا في سره الاشهر والسنين التي مرت وهو يدور من حين لآخر حول الكتلة الساكنة، حالما بانجاز عمل فريد يجعله ذائع الصيت، لاتكف الصحف والمجلات والاذاعات من ترديد إسمه، محاطا بأسمى آيات الاكرام والاجلال. غير ان الكسل والاهمال وهذا التتابع السريع الغادر للأيام منعه عن اجتراح التجربة الصعبة.

وبيد دافئة تلمس الكتلة الباردة الخشنة التي تكاد قمتها تطال السقف الكلسي المغطى بنسيج العناكب. وبرقة بالغة ابتسم، هامسا بشرود:

ـ لكن الامر مختلف هذه المرة! . . . .

وطرق بأجفانه باستغراب، مسترجعا مشاهداته التي لم تتجاوز زجاج النافذة طوال ايام الحرب، فتجسد في ذهنه ذلك الايقاع البطئ المؤلم لحظة تهدر الطائرات في الأعلى، فيخيل للمرء أنه وحده المستهدف بقذائفها الغادرة. وازداد إيمانا من ان الفكرة لم تعد تحتمل التأجيل، فتنفس ملءَ صدره. وتقدم من أزميله الحديدي الذي إعتلاه الصدأ. ونفض عن مطرقته الغبار. وعلى مقعد خشبي واطئ دون ظهر جلس، راكنا الاداتين الى جانبيه. وتفرس في الكتلة الحجرية عن قرب، مستذكرا كلمات (استاذه الاعظم) عن التمثال القابع في قلب الصخر والذي لايقتضيه سوى إزالة القشور المحيطة به. وتراءت له مجموعة تماثيل (العبيد) حيث العضلات المفتولة ترزح تحت وطأة كتل الحجر التي تكاد تنطبق عليها من كل جانب، والاعناق الملتوية تتشنج بحركات عنيفة، والسيقان والاذرع تتوتر وهي تجاهد كأنما في محاولة يائسة لتغادر بقايا الصخر الاصم.

وفي لحظة تجل مفاجئة خُيل له ان تمثاله إنبثق من وسط الكتلة الصماء وشمخ فوق رأسهِ، مهددا اياه بالانهيار عليه بثقله الكافر، فعاد يطرق بأجفانه بشدة راسما على شفتيه الابتسامة الرقيقة ذاتها، متمتما بصوت حالم:



من الحجر نسيجا برقة الحرير.

وكان الفتور قد دب في حماسه القديم حتى انه فكر جديا بضرورة التريث في إنجاز تحفته لفترة اخرى. غير ان تهشم إحدى زجاجات نافذته العتيدة على أثر مرور سرب طائرات اجتاز حاجز الصوت جعل أزميله يعود لتنقله المحموم وكأنما ركبه الجن.

وذات نهار لاينسى وجد نفسه يقف إزاء نصب محارب يتهيأ للمبارزة، لاشيء يعيقه عن التقدم سوى ثقل الصخر وخطوة عريضة تنزعه عن مقعده الحديدي وثلاث خطوات تضعه خارج الحديقة، فركن أداتيه الساخنتين على الارض، وعزز قبضتيه اللتين تقرح باطنهما في خاصرتيه. ودون أن يبتسم ردد لنفسه بصوت واضح بعض الشيء:

- حقا... لم يكن الامر كذلك هذه المرة!...

ولشدة انشداهه غفل عن الانتباه لصافرة الانذار. وتلبسته حالة من النشوة استغرق خلالها باستعادة لحظة إنبهار (استاذه الاعظم) بتمثاله الذي انتهى من انجازه، فضربه بمطرقته صارخا به: (انطق ياموسى!...)

ودون وعي منه كان قد تناول المطرقة وهوى بها على قدم التمثال، فرن الحجر، واحس بزنده يؤلمه، بل لدهشته فوجئ بجسده يرتفع لينبطح على ظهره تحت نثار الزجاج والكلس والصخر بعدما أصابت احدى القذائف سور الحديقة. وانتشلته لعلعة رشاشة قريبة من تبلده، فهز رأسه بعنف

، وأعاد تثبيت النظارة فوق منبت أنفه. وبتوجس وحذر سحب ذراعيه وساقيه ليتأكد من سلامتها. في تلك اللحظة حانت منه التفاتة عابرة نحو التمثال المنتصب فوق رأسه، ففغر فمه ذهولا: فلاول مرة يكتشف ان ذلك الانف المستقيم والفم المكتنز والملامح الحادة أقرب شبها لتماثيل البابليين والآشوريين من التماثيل التي تتابعت في ذهنه طوال انهاكه بالعمل.

كانت العينان الحجريتان تحدقان باستقامة الى الامام أبعد بكثير من مدى الغرفة والنافذة المهشمة والحديقة والسور.

وقف من فوره، وصليل نثار الزجاج الذي تهاوى للأسفل يملأ سمعه. ودون أن يضيع لحظة واحدة نفض عن ملابسه غبار الصخر، واتخذ طريقه نحو الشوارع المزدحمة بالناس.

- لكن الامر مختلف هذه المرة!....

واستنجد بابداعات (استاذه الاعظم) علّها تعيد الصفاء لنفسه القلقة، فشخص أمامه هذه المرة تمثال (داود) الشاهق بملامحه النبيلة وجبينه المقطب وقد إلتفت الى اليسار، مرتكزا بثقله على قدمه اليمنى، تاركا احدى ذراعيه مرخية على فخذه، مثنيا الذراع الثانية نحو كتفه.

ولفترة طويلة تابعت التماثيل مسيرتها الجليلة في ذهنه: كتلا صخرية متجانسة بأجساد رشيقة تكاد العضلات تنبض من تحت الغشاء الصلد وكأن الحياة دبت فيها، فهاهو تمثال (الفجر) يكاد بانتباهته الحالمة ان يوحي بالنعاس. وعلى النقيض منه تمثال (النهار) بالتفاتته المُفعمة بالحيوية. بينما تمثال (المساء) بأسترخائه الشاعري يمهد لاستسلام تمثال (الليل) بانكفاءته النهائية.

ومن حوله تتابعت الايام، وحياته موزعة بين جولات خاطفة في أرجاء البيت، وجلسات طويلة إزاء كتلته الحجرية، مترصدا بسمعه الحياة الجارية في الجانب الاخر من زجاج النافذة، حيث الشوارع تضج بدفق صاخب يهدأ من حين لاخر على دوي صافرات الانذار وهدير الطائرات ولعلعة الرشاشات وذلك الصمت المتوتر الذي يكاد يكون له ايقاع في السمع.

وحل يوم مرقت الطائرات على ارتفاع قريب من سقف بيته، فتصدعت احدى زجاجات النافذة، وشرع الهواء البارد ينساب الى الداخل، فلجأ من فوره لازميله، وعمل ندب في الحجر الاصم، متلقيا النثار المتطاير بزجاج نظارته الانيقة.

وعلى مدى اسابيع متعاقبة دوت خلالها صافرات كثيرة وهزت أصداء الانفجارات أكثر من بيت ومرقت طائرات عديدة وتشظى الكثير منها بفعل صليات الرشاشات المتربصة لها، بقيت ضربات أزميله ترن عبر الجدران الاربعة، مزيلة بحذر مبالغ فيه قشرة الصخر عن وجه بملامح حادة وكتفين عريضين وذراع امتشقت سيفا مقوسا، بينما إختفت الذراع الاخرى تحت درع صخري مزدان بصورة عقاب.

ومعَ تراكم غبار الصخر الطحيني الابيض وتساقط القطع ذات الزوايا المدببة شرعت طيات الرداء بالظهور، طية بجانب اخرى، وثنية ازاء ثنية، وكأن الازميل الذي بدأت ضرباته بالتباطؤ سيحبك

الضفة الثانية

عبد الجبار الدوري



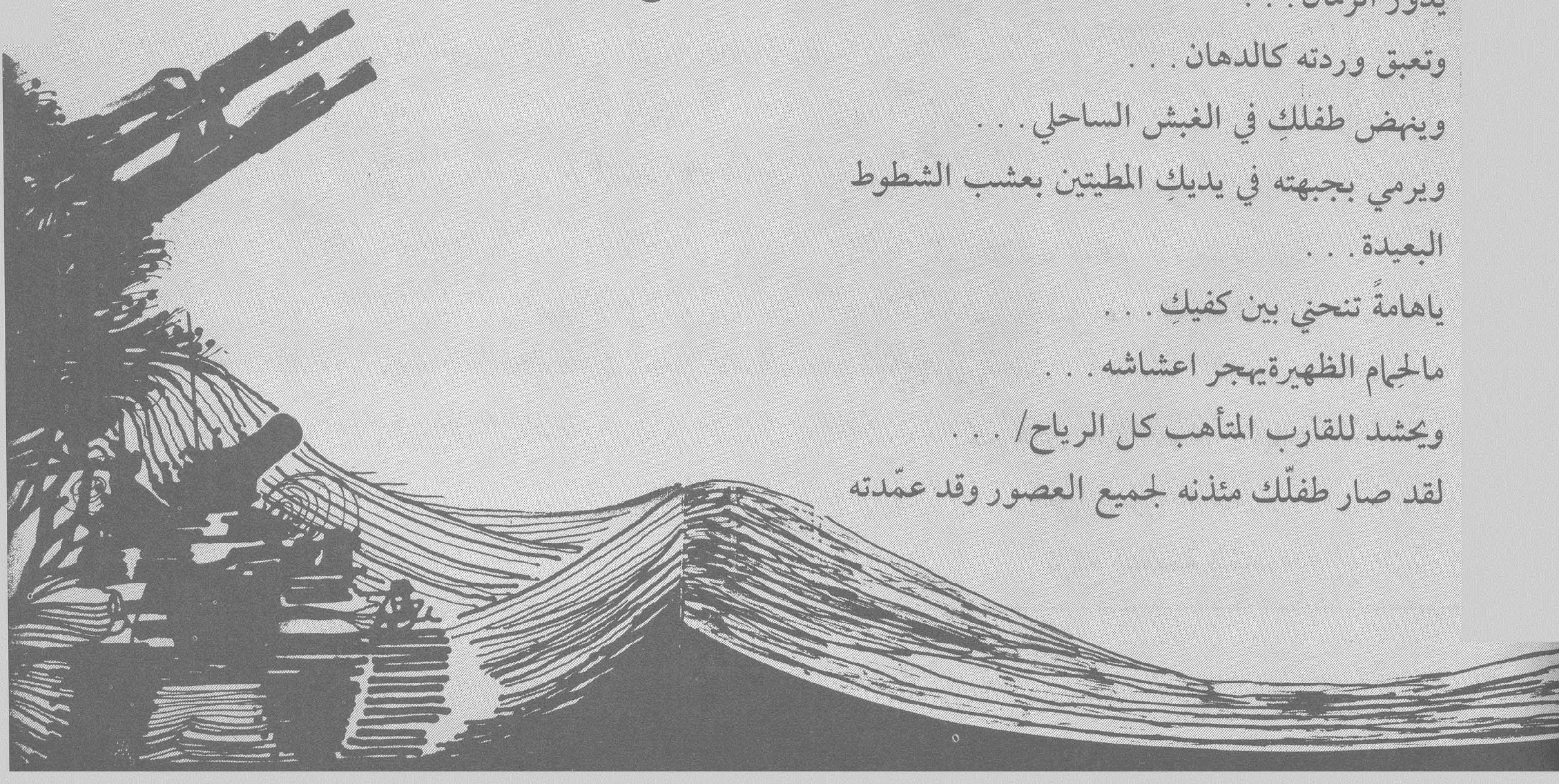
يسترد عباءته الليل...
لانجمة علقت بالخيوط ولاقمر/...
في الغيوم الثقيلة...
يشبه صيد النجوم التقاط الندى في الظهيرة/..
والصيد حين يكون انتماء الى البحر...
لاشهوة الخيط للسمكات المذهّبة العابرة
يستحيل جناحا وريحا...
وبينهما طائر الحلم يقوى على الظلمة الغادره

××××

وعلى الشط أنتِ...
حطام القوارب، تلتف بالأشنات،...
وريش النوارس...
والزبد المتحجر/...

والبحرُ يمتد . . .
والحزن يلفت من شاطئيه ويمتد . . .
والسفن المثقلات بما حملتها الشطوطُ البعيدة . . .
تضربهن الرياحُ . . .
فيجنحن نحو الموانى المطيرة في الذاكرة وكما
طائر . . .
ناء بالريح والمطر الأستوائي . . .
تنكفئين على شهقة الروح . . .
تملأ عينيكِ أشرعة البحرين القدامى . . .
ولغط النوارس والموج . . .
وامرأة تغمس الشعر في البحر مثل النخيل . . .
وتنضح وجهاً تلفّت ثم استدار . . .
وغاب ، وغاب النهار . . .
ومابين ليل يمدّ عباءته . . .
ويّرد عباءته . . .
وشموسٍ تغوص كمثل الدروع . . .
وتخرج مثل الدروع . . .
يدور الزمان . . .
وتعبق وردته كالدهان . . .
وينهض طفلكِ في الغبش الساحلي . . .
ويرمي بجبهته في يديكِ المطيتين بعشب الشطوط
البعيدة . . .
ياهامةً تنحني بين كفيكِ . . .
ماالحِمام الظهيرةيهجر اعشاشه . . .
ويحشد للقارب المتأهب كل الرياح/ . . .
لقد صار طفلّك مئذنه لجميع العصور وقد عمّدته

يداكِ . . .
وها هو للبحرِ يفتح كل شراعاته . . .
ويرد الشواطئَ عن صدر قاربه بيديه . . .
وبالعَمَدِ البابليه
وعلى شفرة البحر يرحل . . .
مثل الفراشة . . .
مابين حدّ الحريقِ . . .
وحدِ الحقول القصيه
×××××
شاهقاً فوق اعلى الصوارى . . .
يمد يديه . . .
ويمسك بالموجة الهاربه
يضرب الذئب بالذئبِ . . .
والريحُ تدفع افراسه الواثبه
غضبٌ ملأت مقلتيه دماً شهقةُ الشطِ . . .
فاستجمع القبضةَ الضاربه
ورمى فارساً تحت اقدامه الموت . . .
والريح تذرو رمادَ خرافتِه الكاذبه



هل ستخضرّ هذي المجاذيف . . .
مثل اصابع زيتونة . . .
وعلى جسد البحر تفتح جرح القوافل نصفين . . .
ياابنَ الرمال التي يسكت كدم القلب . . .
ياولداً . . .
بينه وأبيه الذي خط بالرمح حدَّ البحور . . .
بحورٌ من الدم والهمّ والكارثه
هل ستخضّر هذى المجاذيف . . .
غابات نخل على الضفة الثالثة
وهل الحلم . . .
أشعل أشجاره العشقُ بين يديكَ . . .
فأمسكت في موسم الثلج . . .
جمرته اللاهثة

×××××

من دم الشجر المر . . .
ظلت ذئاب البحور البعيدة تشرب . . .
والشمس تشرق، والشمس تغرب . . .
لاشجر الدم يعقم عاماً . . .
ولا الشفة البربرية يتعتعها السكر حدَّ التعفف . . .
حسب الموائد . . .
من ألف عام تُمَدّ على رملة الشط . . .
والغرباء على ضوء عينيك يحتفلون . . .
وأنتِ الشراب المحّرم . . .
والجسد المستباح المحرّم . . .
والليلة الفاجره
انني باسم خصلة شعركِ . . .
معقودة بأسنة ذي قار والوقعة الظافره
وجبين تهاوى، بحجر خديجة في آخر الليل . . .
شاحبة شفتاه كسنبلتين . . .
ومنقوعة بهموم الرسالة خصلاته الحائرة
باسم رمحي الطويل . . .
ومجد النخيل . . .
وركض الخيول التي تتخطى المحال الى المستحيل . . .
فتبرأ من قوسها الدائرة
اصطفيكِ زمانا لكل الزمان . . .
واعطيك سيفي وأشرعتي . . .
وأردك فوق جميع الشطوط متوجةً آمره

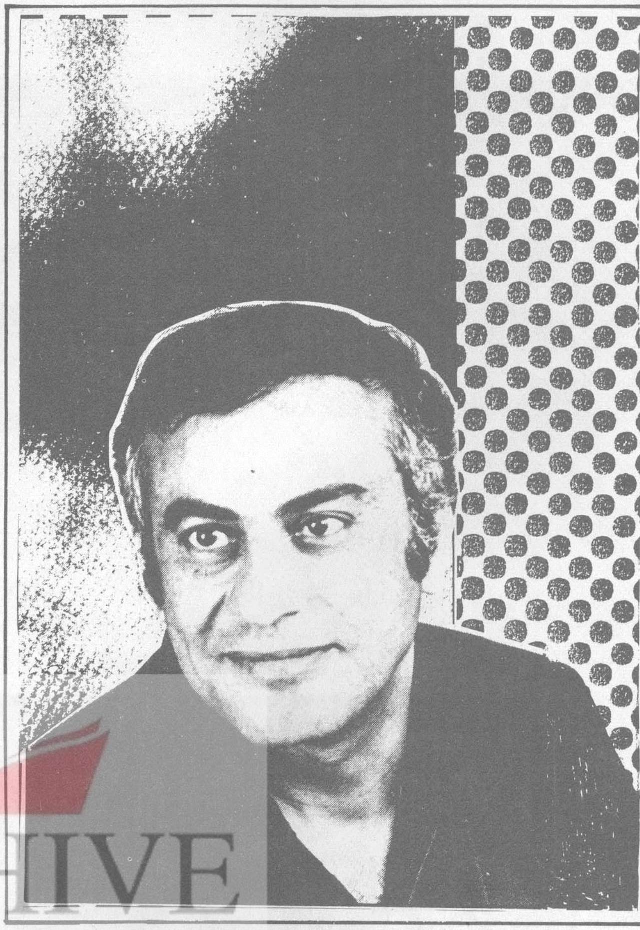
×××××

ترتوين كما العشب بالفرح المتأخر . . .
تغتسلين كما السدرة الساحلية بالمطر المتأخر . . .
ترتفعين على ظهر سبع السماوات ثامنة . . .
وتحطين في راحة الرب معجزة . . .
ويقال:
انفضي ياعروس الزمان رداءك . . .
وافترشي عشب مملكتي العاشره
مالذي يفعل الليل عند شواطيك . . .
ياأيها الليل . . .
كن فوق ثالثة الضفتين نهاراً . . .
ففي حضرة الرب . . .
تركع الظلمة الغادره

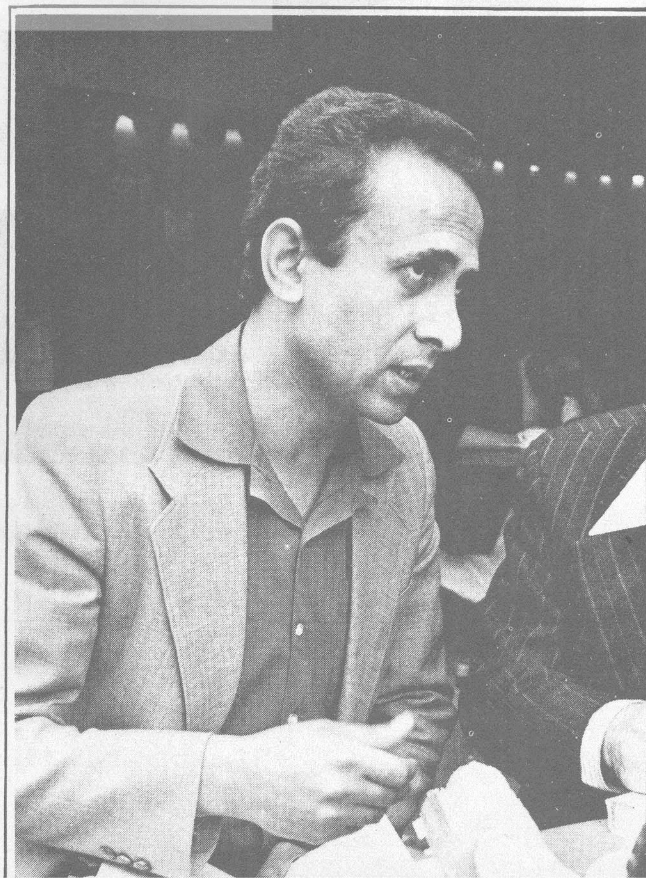
البطل

دراسة في

يمتد الزمن التاريخي في الرواية بين كانون الثاني ١٩٦٨ ومارس ١٩٧٢، مثلما هو محدد من طرف المؤلف أي أن «الانهار» رواية القاء الضوء على الاحداث السياسية والاجتماعية في العراق عشية ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ وأربع سنوات تقريبا بعد قيام هذه الثورة. ومنذ اللحظة الاولى لدينا انطباع أننا أمام رواية سياسية، تماما مثل «الوشم» مع فارق أساسي، أن «الانهار» تعني فنيا، كعمل ابداعي، التفريق بين المستويين: المستوى الذاتي



عبد الرحمن الربيعي



والمستوى الاجتماعي، للتعبير عن مصالح طبقية محددة ولننفي بالتالي «حيادية» العمل الادبي والفن بشكل عام.

ولكن الانتقال من الذاتي الى الاجتماعي ومن الاجتماعي الى الذاتي قد بقي دائرا داخل اطار فكر وأدوات نضال البورجوازي الصغير، وحتى لو سلمنا بمقولة «الطليعة الواعية في نضال هذا البلد «ص ٤٤» فالتركيز يجري على تلك الطليعة وفكرها الثوري الخاص بها ككل ذاتي واجتماعي

المتضاد

رواية «الانهار»

د. افنان القاسم

وانطلاقا مما سبق سنحدد المستويين الذاتي والاجتماعي من خلال الوعي الفني للشخصيات الرئيسية في الرواية والتي ستدلل ضمنيا على وعيها الطبقي وتصورها البورجوازي الصغير الصريح للعالم ولكن قبل ذلك لابد من بعض الملحوظات الاساسية.

ثلاث ملحوظات أساسية

ملحوظة أولى:

تبدأ الرواية في الحاضر على شكل مذكرات شخصية وبضمير المتكلم لصالح كامل في أيلول ١٩٧١، وهي بداية غير حقيقية للاحداث التي سبق لها وبدأت حقيقة مثلما يقدمها لنا الراوي في الماضي مع الفصل الثاني مباشرة تحت عنوان «البداية والحوار الحزين» وفي كانون الثاني ١٩٦٨. وفكرة المذكرات - الذكريات للحاضر معارضة للنمط المألوف (ولهذا تميزها) في الفن على العموم، وفي الراوية على الخصوص بعد أن اعتدناها فيما يخص الماضي، ولكن الاهم من هذا كله أن الربيعي لم يتخل عن أسلوب «الوشم» عندما لجأ الى تعدد الرواة وتعدد الازمان والاماكن، ولكنه تخلى - ونستطيع أن نقول تماما بعد تجربته في «القمر والاسوار» - عن تحطيم الحواجز والخلط بينها، ولهذا علاقة مع البنية الغنية «لملحمة كلكامش» التي اعتمدها الربيعي كخلفية «للانهار»، اضافة الى الوعي الفني للمستوى الذاتي والمستوى الاجتماعي المحددين بدقة، وفيما يخص كل الشخصيات في الرواية.

وبالنسبة لنا نحن، لن نتبع نفس الطريقة التي اتبعها المؤلف في التقديم الروائي لروايته، أي أننا سنحلل الشخصيات الرئيسية حسب تطورها الفني المتسلسل زمنيا، بمعنى أننا سنلاحق تاريخ هذه الشخصيات منذ كانون الثاني ١٩٦٨ حتى مارس ١٩٧٢ دون أن نأخذ بعين الاعتبار «القفزات» التي لجأ اليها المؤلف في تقديم أو تأخير بعض الاحداث بين هذين التوقيتين.

ملحوظة ثانية:

لقد أدى تحديد المستويين الذاتي والاجتماعي لكل شخصية في الرواية الى تحديد الشخصية ذاتها كشخصية لها استقلال واضح، مما ينفي منذ البداية شخصية البطل المحوري، ويعطي شخصية بديلة ندعوها بشخصية البطل المتضاد، ولان استقلال الشخصيات لا يعني انفصامها عن بعضها البعض الا من الناحية الشكلية فقط، فهي تقترب من نفسها وتبتعد، أي أنها تتضاد فيما بينها - نقول التضاد لا التناقض والصراع لانه يبقى في حدود طبقة واحدة - من خلال احلامها وآمالها وهمومها النفسية والاجتماعية لتعطي امتدادات البنية القصصية للرواية:

«وكانت بغداد تضمهم، طلبة جاؤها من مدن العراق المترامية

ليدرسوا الرسم، وفي رؤوسهم أحلام كبيرة عن الضوء والمجد.» ص[٢٣]

لقد تحولت بغداد ذاتها الى البطل المحوري هنا، والشخصيات كواكبها المتمايزة التي تدور في فلكها[٩]، لكل صفتها الفردية الخاصة (المستوى الذاتي). ولكل صفتها العامة المشتركة (المستوى الاجتماعي)، وان كانت صفة للتماثل تتميز بهموم الطبقة البورجوازية الصغيرة العامة والمشتركة التي لاتحد من عوالم تضخيم الانا والدوافع الاخرى المثالية والفردية حتى في حالة الشخصيات البورجوازية الصغيرة الايجابية مثلما سنرى في التحليل القادم.

وبناء على ماسبق نجدنا لا نتفق مع الناقد العراقي المعروف رزاق أبراهيم حسن حينما يقول: «فيما تكون شخصية الوشم متجهة الى تعميق التعامل السلبي مع الآخرين، فان شخصية الانهار متجهة الى تصعيد التعامل الايجابي وتعميقه والمساهمة في صحة طابعه الثوري[٢]» إلا اذا أضاف ان تصعيد التعامل الايجابي مثلما جاء في الرواية، لا يخترق اطار البورجوازية الصغيرة الى الطبقات الدنيا المستغلة صاحبة المصلحة الاساسية في تعميق وتثوير مثل هذا التعامل الايجابي ويبقى دوما ضمن حدود «الآخرين» الذين هم البورجوازيون الصغار أنفسهم وفيما بينهم. والبطل المتضاد يستمد هويته من هذا التعامل المتراوح بين المستوى الذاتي البورجوازي الصغير والمستوى الاجتماعي البورجوازي الصغير على أساس التصادم بين دوافع وصفات ذاتية من صنف واحد فيما بينها (دافع فردي أو صفة فردية مقابل دافع فردي آخر أو صفة فردية أخرى) أو بين دافع فردي ودافع اجتماعي وصفة كل منها (دافع فردي أوصفة فردية مقابل دافع اجتماعي أو صفة اجتماعية) في اطار طبقي واحد.

ملحوظة ثالثة:

لقد اكدنا في الملحوظتين السابقتين التحديد الدقيق للشخصية الروائية بمستوييها الذاتي والاجتماعي، وتوصلنا بالتالي الى الشخصية المستقلة في ثوب البطل المتضاد بحركتيه المتعارضتين، لهذا ـ وهذه هي ملحوظتنا الثالثة ـ لا يتحول الذاتي الى الاجتماعي بل تصبح هناك عملية انتقال من الذاتي الى الاجتماعي، لدعم الذاتي دوما في عالم البطل الخاص بعد ان توقف هذا البطل عن أن يكون صورة غيره أو صورته في غيره:
انه هو نفسه، هو هو حالة، وهو هو ذاتا، وان ظل صورة مشوهة لنفس مشوهة.

الوعي الفني للشخصيات الرئيسية
صلاح كامل: التراوح بين الذاتي والاجتماعي

منذ البداية يبدو وعي صلاح كامل الاجتماعي محددا بموقفه المعارض لعارف رئيس الجمهورية العراقية السابق: «انه لا يمثلنا، ولم نأت به. عساكر تتصارع فيما بينها.» ص[٢٣]، وبموقفه المعارض للمواقف المستسلمة بعد هزيمة حزيران ٦٧: «ولكنني ضد النقد الذاتي الذي يقارب التجريح، وأحذر من هذا النوع من الآراء التي تصف حياتنا بالخور والعجز وتغلق كل الابواب في وجوهنا. ان ادانة كل ما هو عربي مسألة خطيرة. »ص[٢٤] وحتى الآن، تبقى مواقفه المعارضة للرجعية والاستسلام في حدود اللفظة:
«ها أنا أرفع صوتي وأصرخ لسنا مسؤولين عن شيء، الشعب العربي ليس المسؤول، ولكنهم حكامنا فقط الذين صنعوا المأساة، وكانوا فرسانها. ص[٢٤]وأمام قدرة الحكام على صنع المأساة، قدرة الرجعية على صنع الاستسلام يعترف بعجزه، ولكنه يجد مسوغا سريعا: «أما نحن، فلم يعطونا غير دور المتفرجين. »ص[٢٤]
عند هذه النقطة، لابد من الانتقال، من المستوى الاجتماعي الى المستوى الذاتي: «تعسا للقدر الذي جعلني آتي العالم في هذه الفترة، ليت أمي وأبي لم يتزوجا! »ص[٢٥] أي أن البطل المتضاد أمام عجزه الاجتماعي الذي يعيه تماما، يقوم بنصف استدارة نحو عجزه الذاتي والذي يعيه أيضا تماما، وليبقى متراوحا بينهما بدافع غيبي: تعسا للقدر الذي جعلني آتي العالم... الخ. ولكن الانكفاء على الذات، ورد كل «ذنب» اليها، هو عمل مضاد للحقيقة المفزعة، «للذنب»، يخفف من وطأته، ويبرر من أسبابه. واذا ما صارت هناك محاولة لربط الذاتي بالاجتماعي من جديد: «كيف تتمنى هذا والامة العربية لن تتحرر الابرسوماتك »ص[٢٥] حيث العجز من جديد، لابد من حركة مضادة: «لا تتهكم أرجوك! »ص[٢٥]لتأكيد موقف البطل الذاتي، وللارتفاع عن المستوى في كل الاحوال.
لكن الحركة المضادة لا تقف في طرف واحد من الذاتي نهائيا، فهي تلجأ لاستيعاب الذاتي والاجتماعي في آن واحد، وان أخذت في إتجاه الاجتماعي مواربا، وذلك عندما يقذف البطل المتضاد بالكرة «الذاتية» الى بطل متضاد آخر لكي يعيدها اليه، فلا يفعل إلا أن «يتضاد» معه:
«لاتنسوا بأن تخطيطات سعدون الصفار عظيمة، ولكن الاعتراض على ألوانه فقط.
وهب متسائلا: ـ مابها؟

وأخذ اسماعيل العماري مهمة الرد بدلا من سامية بقوله :

- متسخة وقبيحة حتى أستاذ الرسم كرر عليه الملاحظة مرات.

- إنه يغار مني، لأنني سأبزه في المستقبل. «ص ٢٧

انهم اصدقاء صلاح كامل الذين يلعبون بقية اللعبة التي بدأها هو، ويقابلون الذاتي بالذاتي، العظمة بالغيرة، ليتوقف المستقبل على منافسة ثنائية. ثم لا يلبث أن يمتد المستوى الذاتي في لحظة من التآلف بين الذاتي والذاتي :

«وصفق له صلاح، وهو يردد :

- أؤ يدك، أنت عظيم!

وقام منحنيا، وهو يتمتم :

- شكرا لأنك لمست عبقريتي. «ص ٢٧

وينتهي التضاد نهائيا بين العظمة أو العبقرية والغيرة، عندما يلمس هذه العبقرية أكثر من واحد :

«وأردفت هدى :

- وأنا لمستها أيضا.

- طبعا طبعا، لأنها تشع وتتوزع حتى على المحيطين بي. «ص ٢٧

هنا، وقد تعمق الايغال في الذاتي، وتعمم، لابد من عودة الى الاجتماعي عن طريق الذاتي، والا فقدت الشخصيات رغم أن ما يهمنا بالذات هنا شخصية صلاح كامل - مقوماتها

التفت اسماعيل العماري الى خليل الراضي، وسأله :

- أين وصلت في موضوع الانشاء التصويري؟

ورد بلا مبالاة :

- لم أهيء غير بضعة تخطيطات، أحس أن الرسوم عبث لاطائل منه، وأن الاشياء كلها تتلاشى امام السياسة. السياسة فقط ولا شيء غيرها. «ص ٢٨ نحن، الآن في عمق المستوى الاجتماعي : السياسة فقط ولا شيء غيرها. وقد لاحظنا كيف تم الانتقال من الموقف الذاتي الذي هو الموقف من الرسم الى الموقف الاجتماعي الذي هو الموقف من السياسة.

وبعد حديث قصير عن الحاجة الى الفن والحاجة الى السياسة واختلاف الآراء حولها يجد البطل المتضاد، صلاح كامل، فرصته الذهبية في اعادة قذف الكرة من الاجتماعي الى الذاتي من جديد :

«يجب ألا تضيعنا هذه المقولات المتطاحنة. انني مريض بالرسم، ولا أستطيع أن أتصور الحياة مجردة عن الفرشاة واللون. «ص ٢٩

ونقول قذف الكرة من الاجتماعي الى الذاتي لان صلاح كامل يربط بينهما دون وعي لهذا الربط : يجب ألا تضيعنا هذه المقولات المتطاحنة انه يعني البؤس الاجتماعي، وبؤس الذاتي ولكنه لا يعي الربط بينهما، من هنا يأتي عجزه عن اتخاذ موقف بين رأي فيشر ورأي موندريان وأمام العجز عن تصور اجتماعي للرسم، يصبح للرسم مفهوم الحياة أو العكس بشكل ميتا فيزيقي وعام وليس بقواعد وأسس علمية محددة ولابد من التأكيد على الموقف الذاتي عن طريق التضاد بين الذاتي والذاتي، وذلك لحظة أن يؤكد الراوي : «وكأن كلمات صلاح هذه خاتمة الحديث، اذ التفت الى هدى عباس متسائلا :

- والآن؟

- لنذهب.

ء ودرس الالوان؟

- الى جهنم.

- أمري لله. هيا. «ص ٢٩-٣٠ وهذه هي الحركة الاولى، ثم لا تلبث أن تأتي الحركة الثانية التي هي التآلف بين الذاتي والذاتي.

«- نحن في مطعم كازابلانكا (يقول صلاح كامل) ان أردتما المجيء أنت وسامية

وتمتم اسماعيل :

- حسنا. «ص ٣٠

لنصل بعد ذلك الى أعمق نقطة في التوغل نحو الذات :

«خذني الى أي مكان تريد. «ص ٣٩

هذه هي كلمات هدى عباس التي تقولها لصلاح كامل مباشرة بعد ذهابها بصحبته، وكان عليها أن تقول : «خذني الى أي مكان تريد في عالمك. لان أخذ هدى عباس، المرأة، الى أي مكان يريده صلاح كامل الرجل يعني اخذها الى عالم الرجل، ولهذا دلالة عميقة : أولا تأكيد الذاتي، وثانيا تأكيد الاستسلام له.

وسنرى الآن كيف سيأخذ هذا التأكيد شكل التضاد بين الذاتي والذاتي أولا ثم بين الذاتي والاجتماعي كوسيلة هرب من حقيقة مُرة.

لنعد الى : «خذني الى أي مكان تريد»، ولنر تعليق الراوي :

«انطلقت هذه الكلمات من بين شفتي هدى عباس، وهي تتنفس هواء الشارع العريض بفرح يملأ صوتها بنغمة صافية، وكان صلاح كامل بجانبها، هو وتساؤلاته الازلية.

يدخن بنهم، وعلى شفتيه ابتسامة ذاوية يقابل بها سعادته الغامرة. «ص ٣٩

وعلى التو، نلمس التضاد بين الذاتي والذاتي في الصورة النفسية لكل من هدى عباس وصلاح كامل : الفرح والنغمة الصافية مقابل التساؤلات والابتسامة الذاوية، السعادة الغامرة مقابل التدخين بنهم. ولكن الاهم في هذا كله هو مدى سلامة هذه

السعادة الانثوية الغامرة في عالم لاتتوقف فيه مثل هذه السعادة على الرجل فقط بل وتريد المرأة وباصرار مثل هذا التوقف:

«ـ حددي أنت المكان.

ـ لا أعرف. أنت خبير بزوايا بغداد.

ـ حسنا. «ص [٣٩]

وهي سعادة منتفية اذا ما انتفى الرجل من عالمه: «ولكزته برقة على ذراعه،

فأجاب كالعائد من أرض أخرى. «ص [٣٩] لتقف على لعبة للتضاد الذاتي الداخلي والخارجي بين هدى عباس وصلاح كامل، وللتضاد الذاتي الداخلي والداخلي بين هدى عباس وهدى عباس، وهذا هو مستوى ما دون المستوى للتضاد بين الذاتي والذاتي.

ولن تلبث سعادة هدى عباس المضادة لتعاسة صلاح كامل أن تتلاشى في التضاد بين الذاتي والذاتي التالي:

« ـ أتعرف بأنني حذفت من قاموسي كلمة سمعة منذ أن عرفتك؟ وتساءل بتهكم:

ـ وهل كنت تعرفينها جيدا؟

وزفرت بانتكاس:

ـ لماذا لا تكف عن إهانتي؟ «ص

وتلاشي السعادة هو تأكيد لانتفائها منذ البداية. وللوصول الى تآلف التضاد بين هدى عباس وصلاح كامل، تتحول المعادلة من سعادة مقابل تعاسة الى تعاسة مقابل تعاسة، ولهذا السبب يستمر التواصل بين صلاح كامل وهدى عباس رغم بؤس العلاقة القائمة بينهما:

«ـ علاقة محيرة، ولا أدري لماذا لا أتفاءل لها؟

وردت عليه سامية سعيدة بصوت ناعم:

ـ ولكنهما قررا الزواج [٣٠]

حقا في السؤال: «هل يكفي القرار وحده؟ «ص محاولة واعية لربط الذاتي بالذاتي، ولكنها تقف عند ذاك الحد، ولا تقدم الجواب الوافي. وتأتي المساهمة من طرف الراوي الذي يقدم جوابا على السؤال بالنفي وبطريق غير مباشر عندما يترك الماضي (ماضي صلاح وهدى عباس بعد علاقتهما) ليوغل في ماضي الماضي أو في الماضي مرتين (ماضي صلاح كامل وهدى عباس قبل علاقتهما) مبينا لنا اساس العلاقة الذي هو رهان بين صلاح كامل وصديقه سعدون الصفار. ثم يعيدنا الى الماضي (ماضي ما بعد العلاقة)، و«اللعبة تمت، وكلماتها الشاكية تموء في إذنه، فيخنقه الملل منها.» ص [٤٢]

لقد تمت لعبة التآلف في التضاد، والآن لابد من نفي التآلف لتنتفي اللعبة، وليعدل البطل المتضاد عن قرار زواجه الذي لا أساس مادي له، تماما مثلما كانت حاله في «الوشم» لقد كان يلجأ الى الذاتي للخلاص من الذاتي، ولكنه هنا أكثر وعيا، لانه، وان مر بالذاتي، لابد من عودته الى الاجتماعي، وليبتعد عن التآلف بين الذاتي والذاتي بالتضاد بين الذاتي والاجتماعي:

«قال لها، وهو يشير الى بناية عالية تقع على يمينه:

ـ في هذا المبنى تجتمع حكومة اللصوص لتنسج عارنا.

وتعترض قوله سكونها، فتساءلت:

ـ أعدت لاقتحام السياسة في أحاديثك؟

ـ ليست هذه سياسة.

ـ ماهي اذن؟

والتفت الى قامتها الناعمة التي تحبو جواره، وحاول أن يكون ودودا معها وهو يسر لها:

ـ اسمعي، السياسة طموح شخصي من أجل الوصول والحصول على بعض الامتيازات لدى البعض وهذه الحالة داء، ولكنها هموم يومية عند آخرين تفرضها شروط المواطنة وهذا ما أنطلق منه. «ص [٤٣]

يقف البطل المتضاد الآن في عمق المستوى الاجتماعي بعد أن ترك «المرأة» في عمق المستوى الذاتي، وليؤكد أنها غريبة «بفطرتها» ص [٤١] عن «مستواه» الاجتماعي بينما في الحقيقة، وفرضت «عليها في العالم الرجل هذه الغربة كأمرأة: «تحس بأنها بعيدة عنه رغم كل محاولاتها في اقتحام عالمه!» ص [٤٢] دون أن تعي وضعها الحقيقي بالطبع، الذي اختفى في وضع لا حقيقي (محاولاتها)، فجاء المتضاد بين الوضعين ضمنيا: انها في قلب هذا العالم، ومقتحمة ـ بارادتها أو بارادة أخرى ـ من طرف الرجل، وتظن نفسها واقفة خارجة، وذاهبة في محاولات لاقتحامه! وعدم وقوفها على حقيقة وضعها وحقيقة وضعها مع البطل المتضاد يؤدي موضوعيا الى تقدمه الدائم وتراجعها الدائم وانزوائها الذاتي وانتفائها على المستوى الاجتماعي، هذا المستوى الذي سيبدو مستوى خاصا بالرجل وبالرجل وحده وان ظل، حتى الآن، في حدود اللفظة السياسية فقط. ولحظة أن يطرح عليه السؤال الكبير:

«ـ وأنت ما دورك؟» ص [٤٤]

ويبتدي الالحاح حادا في السؤال اللامتوقع، سيخرج البطل المتضاد من مأزقه بسرعة، عن طريق تضاد الاجتماعي بالذاتي، والعودة، مرة أخرى الى الذاتي:

«ـ دوري؟ انني يا هدى صوت مستنكر بين عشرة ملايين صوت آخر. «ص [٤٤]

ونقـول «ذاتي» لانـه منطق عاطفي وتعميمي . وسيأخـذ المنطق العاطفي والتعميمي نهجا اخلاقيا مثاليا عندما يصرح :

«- لي طريقتي في النضـال ومقـاومـة النظـام . أتـدرين أن الظـروف السياسية الحادة التي مرت بالوطن قد جعلت الاخوة ورفاق النضال اعداء يتطاحنون فيما بينهم بمعارك جانبية؟» ص[٤٥]

ونقـول مثـالي وأخـلاقي لجعـل الاخـوة والـرفـاق فوق الصـراع السياسي الذي - رغم ذلك - لا يعارضه البطل السلبي ، وقد أجرى التأكيـد عليـه بظـروفه الحادة! وصلاح كامل لا يدرك هذه الظروف السياسية الحادة الا من زاوية واحدة فقط : «التضليل الذي مورس ضد الكثيرين» ص[٤٥] لهذا لا يمكنه أن يصمد طويلا لا في المستوى الاجتماعي اللفظي ولا في المستوى العملي عند ممارسته السياسية القادمة ولا بد له من عودته دوما الى الذاتي ، وتغلب الذاتي المضاد الذي هو الذاتي ضد الاجتماعي :

«وتساءلت مداعبة :

- حماسك غريب اليوم!

- لان السكين في الجرح . «ص[٤٥]

لقـد عاد كل شيء الى الـذاتي (الحماس) ، وسيأخـذ التـآلف مداه ، بين الذاتي والذاتي عندما تسأل هدى عباس صلاح كامل :

«- أما تعبت من المشي والكلام؟

أجابها : - تعبت فعلا .

- ما رأيك في المضي الى شاطيء النهر قرب القسم الداخلي ، ومراقبة الغروب؟

- أمرك . «ص[٤٦]

لا مكـان للشـك الآن في الانعطاف الكبير نحو التـآلف بين الـذاتي والـذاتي خاصـة بعـد أن اتفقا - وهما الرسامان - على رسم صورة للغـروب تتـوافق وتأمـلاتهما ، تأملاتهما الذتية ، الى أن يسقط الليـل ، وتسقـط هذه التأمـلات ويبـدأ حوار أنـاني أعلى من صوت التأمل سيصل بالبطل المتضاد الى المتضاد مرة أخرى بين الذاتي والذاتي :

«- هل تنوي خداعي أم أنك تريدني حقا؟

وقابلها وجومه :

- سأتكلم متى كففت عن هذه الاسئلة . » ص[٤٧]

ونقرأ أيضا :

«إنني ملكك اليوم . . .

- أريدك ملكي دائما . . . » ص[٤٧]

ليتم الانتقال الى التـآلف في التضاد من جديـد ، وقـد تبـدت «رغبتهـا العـارمـة في أن يتـلاصق جسـداهما الضـالان ويحتميـا ببعضهما . » ص[٤٨] وليكـون الابتعاد عن التآلف بين الذاتي والذاتي مرة اخرى بالتضاد بين الذاتي والاجتماعي ، وهلمجرا حتى آخر الرواية .

ان ما أردنـا تأكيـده في شخصيـة صلاح كامـل ، على المستـوى الفني ، تراوحهـا بين الـذاتي والاجتماعي ، وهي وان تلونت وهذا ما لاحظنـاه من خلال تتبعنـا لحركتها البنيوية ، فان لاستقلالها صفة ، ثابتة من الخارج ماهي سوى شخصية عادية بين اصدقاء عاديين . ومن الـداخـل ، وعلى المستوى النفسي ، هي شخصيـة شديـدة التعقيد ، وليس من السهل الولوج في عالمها .

والآن سنتـابـع تحليلنـا لصلاح كامل من خلال العلاقة : إمرأة - سياسة كتواز للعلاقة : ذاتي - اجتماعي التي انطلق منها بحثنا .

تبـدأ اللفظـة السياسيـة منذ الصفحة الاولى من الرواية ، وكان علينا الانتظار حتى صفحة ٦٤ لتبدأ ممارسة السياسة :

«استقـر خليـل الـراضي جوار صلاح عنـدما رآه يدخل الكلية ، ويأخذ له مكانا قصيا في حديقتها . وكان صوت المطارق ، وهي تدق اللافتات يعلو ممتزجا بضوضاء الطلبة وأحاديثهم الصاخبة . » ص[٦٤]

ولكن البطل المتضاذ لايدخل بعد في محورها ، فهو يحاور الممارسة السياسية عن مبعدة ، وان اقترب أكثر ما يكون منها :

«قال خليل الراضي :

- كليـة التـربيـة محاطـة بالـدبـابات ومهددة بالقصف اذا لم ينته اضرابها ورد صلاح كامل بقرف :

- سلطـة غبية! تقصر من أجلها . ستضرب كل الكليات ، وربما المعامل أيضا . » ص[٦٤]

ومـع ملاحظـة الـربـط الخـارجي للمعامل بالممارسة السياسية ، فهناك ربط خارجي أيضا بين البطل المتضاد وتلك الممارسة :

«- لماذا لم تشارك في تعليق اللافتات؟

- لقد خططتها جميعها وحدي ، أليس هذا كافيا؟» ص[٦٦]

ان صلاح كامـل الـذي يسأل وسعـدون الصفـار الذي يجيب ، لنصـل الى مشـاركـة سعـدون الصفار الجزئية ، وبقاء صلاح كامل دوما خارج الممارسة السنياسية . ولكن الخطوة الاولى قد تمت ، على مستـوى الممارسة السياسية العام ، بتعليق اللافتات المضادة للسلطة الـرجعيـة وستتم الخطـوة الثـانيـة ، على مستـوى الممارسة السياسية الخـاص ، بمشـاركـة صلاح كامـل مثلما سنرى ، والتطـور الحدثي للفعـل أمـر موضـوعي . أمـا الـذي يهمنـا فهـو الـربـط بين المـرأة والسياسة ، وكيف هي العلاقة بينهما؟

المـرأة في حالـة صلاح كامـل أقوى من السياسة تماما مثلما كانت عليـه في حالـة كريم النـاصـري في «الوشم» ، ليس من منطق القوة

والضعف التبسيطي، ولكن من منطق ان البطل المتضاد يركز على المرأة كل اهتماماته حتى تصبح لها صفة ميتا فيزيقية غريبة تناوى التاريخ وتنافس الصراع السياسي، ان لم تعد هي التاريخ والصراع السياسي في آن واحد. والى جانب وقوف المرأة في مركز اهتمامات البطل المتضاد، وبسبب هذا الدور، فانها تشكل عنصرا بنيويا أساسيا للرواية. كيف يمكننا توضيح ذلك؟

يبدأ الراوي الفصل السادس بحدث غير عادي، حدث تعليق اللافتات السياسية المضادة للسلطة الرجعية السياسة ص[٦٤]، وبعد ذلك، يقدم حديث صلاح كامل وسعدون الصفار الذي يدور حول حادثة لسعدون الصفار مع مومس أوصلته السجن المرأة ص[٦٧]، ثم عن هدى عباس المرأة ص[٦٥-٦٦]، ففتيات كليتهم، كلية الفنون المرأة ص[٦٧]، وأخيرا ينتهي الفصل السادس بتمني موديلات نسائية عارية المرأة ص[٦٧]، ليبدأ الفصل السابع مباشرة بالعبارة التالية:

«منذ أيام وصلاح يبحث عن معاني أخرى وراء هذه البسمة المتألقة التي يتحصن بها وجه ياسمين فوزي، وتضعه في حالة لا يمكن سبرها. وكان موقنا أن له أثرا في همومها، ومع هذا لا يجد في نفسه الرغبة لان يستمر مادام الملل سيأتيه وينقض على كل مشاريعه في منتصف الدرب.» ص[٦٩]

ويبدو من الاستشهاد السابق كيف كان التركيز على المرأة الميتا فيزيقية الملغزة بشكل واضح وما يهمنا حاليا هو ملاحقة المرأة سواء أكانت محددة بالشخصية التي تمثلها أو مجردة بالاشارة اليها في النص الروائي:

فمن سبر الشعور الداخلي السابق لصلاح كامل نحو ياسمين فوزي المرأة ص[٦٩] ننتقل الى التقائه بخالدة عمر المرأة ص[٦٩] ليدور حديثهما حول ياسمين فوزي (المرأة) ص[٦٩-٧٠]، ثم يلمح صلاح كامل خالدة عمر وياسمين فوزي تتحدثان المرأة ص[٧٠]، ويخمن موضوع حديثهما[٧٠]، وبعد ذلك يأخذ صلاح كامل باستعادة حديث له مع ياسمين فوزي المرأة ص[٧٤-٧٥]، ثم يدخل صلاح كامل الى النادي، ويلتقي بعبد الحميد الفلوجي، ويشربان معا الخمر ص[٧٦-٧٧]، ويبدأ «الحديث المعهود في السياسة» السياسة ص[٧٨-٧٩]، ليعود التركيز على المرأة في الفصل التاسع والمرأة فقط، ولننتقل مع الفصل العاشر الى السياسة، فالمرأة، وهلمجرا.

لاحظنا مما سبق اجتياح المرأة لاهتمامات صلاح كامل، وهو لا يتركها الا لماما، وان تركها، فالى الخمر أو السياسة لتصبح السياسة والخمر رديفين للمرأة. يقول صلاح كامل عن الخمر: «انها حبيبتي، وأفضل ملاذي»ص[١٤٣] ويقول خليل الراضي ان السياسة «بالنسبة لي حب أيضا، ولكنها حب أشمل وأهم»ص[١٤٩] وسنقف بالتفصيل على موقف خليل الراضي هذا عند تحليلنا لشخصيته.

والسؤال المطروح الآن: كيف نكشف عن تفاصيل الحياة اليومية للبطل المتضادة، صلاح كامل، من خلال ممارسته «للمرأة» وللمرأة ـ السياسة أو المرأة ـ الخمر مثلما ظهرت في الرواية؟

تمثل هدى عباس المرأة «السهلة» نقيض المرأة ـ المثل الاعلى التي يتصورها صلاح كامل، ومع هذا فهو يقيم علاقة متينة معها. وتمثل ياسمين فوزي المرأة «الصعبة» بديل المرأة ـ المثل الاعلى، ومع هذا ـ مثلما يقول صلاح كامل ـ لن يفكر في التقرب منها ص[٩٠]. الاولى تبدو عاجزة داخل عالمه، والثانية تبدو قوية وخارج عالمه. تقول هدى عباس: «هناك شرخ بيني وبين فوزي لم استطع أن أوردمه» ص[١٨٧] وبهذا الوضع ذي الحدين المتضادين يجد البطل السلبي توازنه النفسي، أو بالاحرى يصل الى «رجولته»، الى جانب ـ وكنتيجة لوضع «شاذ» ـ السوداوية الضرورية لقطع الوقت، «للعيش»، باختصار.

انه مستسلم، ولكن بشكل معاكس. بمعنى أنه يواجه الاستسلام (علاقته مع هدى عباس) بنوع آخر من الاستسلام (لا علاقته مع ياسمين فوزي)، أو أنه يواجه بؤس العلاقة (وضع هدى عباس: «ضائعة ومنسحقة، دفعتها ظروفها المرتبكة الى هذا الوضع المتعب» ص[٩٠]) بنوع آخر من بؤس العلاقة (وضعه هو: اسمع ياسماعيل، أقول لك صادقا، في هذا الرأس السخيف ما زالت تعشش قيمي البدوية التي جبلت عليها، وكل تقدميتي تتلاشى عندما أواجه بمثل هذا الامر (ارتباطه بهدى عباس الذي كان أصله رهانا بينه وبين سعدون الصفار) أفهمت؟») ص[٩١]

لا تعارض هنا بين قيمه «البدوية» وقيمه «التقدمية»، انه التآلف في التضاد، وهذا هو جوهره:

«هدى تجسد لي كل الصفات التي تثير قرفي واشمئزازي في المرأة، لعوب، غبية، ساذجة، ومع هذا فأنا أريدها.» ص[٩١]

وحتى لو وجه بالوطن: «اعتقد بأن المسألة لا تحتاج الى تعقيد أو مماطلة، انس كل شيء، وابدأ مجددا، فنحن لا نملك الوقت الفائض لكي نضيعه في السفاسف. حدد غايتك أولا فالمرأة لا تحتاج الى هذه الحيرة الواسعة ان وطننا اليوم يموج في دمه كالطعين، وليس من الوفاء أبدا أن لا نتحرك ما دام باستطاعتنا أن نفعل ذلك.» ص[٩٢].

وحتى لو ووجه بالوطن، ووضع الوطن في كفه والمرأة في كفه، فأنه سيختار المرأة:

«ـ والآن أجبني، هل تستطيع أن تقطع علاقتك بها نهائيا، وتعاملها كما تعامل الاخريات؟

ـ لا. لقد أدمنت مرآها. . . » ص[٩٢].

وإذا سئل: «الى أين تريد الوصول اذن؟» ص[٩٢]، فانه سيعطي جوابه الحائر:

«لا أدري» ص[٩٢].

والى جانب حيرته، وعدم وضوح الهدف الذي يريد الوصول اليه، يذهب متأخرا أولا ومريضا ثانيا ليشارك في اضراب الكلية، في العمل السياسي، وتأخذ مشاركته شكل «المحاورة» التي لا يمكنه ان يتخلص منها لا من داخل العمل السياسي ولا من خارجه:

«ـ لقد استيقظت بعد خروجكم بساعة.

ـ أيها التنبل، أهذا وقت نوم والاضراب يعم الكليات؟

ـ لست تنبلا، ولكنني مريض بعض الشيء.» ص[١٠٣]

ولا يقف الامر عند هذا الحد بل يترك نفسه مطاردا بالمرأة سبب كل تعاساته:

تقول له هدى عباس:

«ـ كنت أبحث عنك. . . متى تفرغ؟

ـ بعد انتهاء المهرجان الخطابي.

ـ لدي حديث معك.

ـ حسنا.» ص[١٠٦-١٠٧]

دون أن يأتي بحركة مضادة. لسانه يقول نعم، وقلبه يقول لا، وأحيانا العكس، فالبطل المتضاد له هذا التضاد الملازم بين الخارجي والداخلي:

«واندمجا بالطلبة المضربين، وضما صوتيهما الى الاصوات الهاتفة. وبدأ ممثلو الفئات الطلابية يتوافدون على المنصة. وكانت الكلمات كلها تؤكد على وجوب الاستمرار في الاضراب حتى تتحقق كافة مطالب طلاب كلية التربية.» ص[١٠٨]

ان الاندماج مع السياسة خارجي، وطاريء، اذ لا يلبث أن يقابله اندماج داخلي وأساسي مع المرأة:

«في مطعم كازابلانكا ارتكن صلاح وهدى، وعلى الموائد المحيطة بهما توزع بعض الطلبة العشاق بعيدا عن أجواء الاضراب والحماس.» ص[١٠٨]

ونحن لا نرى أدنى اتصال فعلي بين الاندماجين، لنصل عن طريق العلاقة امرأة ـ سياسة الى الصورة الانسانية للعلاقة، عندما تبقى السياسة خارج اطار المرأة أو العكس لتشكل الغلاف الهش ولا تخترق حيث العمق:

«ـ أريد أن تجيبني على سؤال واحد.

ـ وهو؟

ـ ماذا أعني لك؟

وأجاب بعد فترة تفكير قصير:

ـ لا أدري. نحن في بداية علاقتنا، وعلينا أن لا نتسرع في البحث عن الاجوبة، ووضع الاطر، وفرض الاشكال.

ـ كيف؟

ـ أعني أن العلاقة هي التي تأخذ هويتها بمرور الايام.» ص[١٠٨-١٠٩]

حقا المقصود هنا: المرأة ـ الضد أو المرأة ـ المثل الادنى، ولكن كمرادف للسياسة ـ الضد أو السياسة ـ المثل الادنى، ولا يمكن أن نصل بعلاقة كهذه الى حسم الا عن طريق «الايام»، عن طريق ميتا فيزيقي يجرد الانسان من ارادته الحقيقية التي وحدها من يفعل في السياسة ـ المثل الاعلى، لهذا، لابد من ان تكون ممارسة صلاح كامل السياسية هامشية:

«أخذ صلاح كامل يتأمل المتظاهرين، وانتقلت نظراته صوب الشرطة، وسيارات النجدة التي صفت على هيئة دائرة متينة في وجه المظاهرات الغاضبة. واطلق من بين أسنانه شتيمة دموية، ثم إنتقل عائدا الى كليته شاقا الجموع بكتفيه.» ص[١١٢]

الصورة الايجابية للبطل المتضاد هنا متصنعة ومفتعلة لانها متوازية على الدوام مع الصورة السلبية، والتي تبقى هي هي حتى في عمق الممارسة السياسية:

«أحس صلاح بالدوار، واستمسك بجذع شجرة سرو طويلة ذات فيء عريض محاولا استرداد توازنه، وفتح زيقه، وجعل من منديله مروحة، ولكن الاختناق صرعه وجندله على أرض كاد هواؤها أن يتوقف، فاحتضن جذع الشجرة بكلتي يديه محاولا النهوض، ولكنه لم يستطع، فجلس على الارض مسبلا يديه أمامه ككلب هاجع في الظل.» ص[١١٤]

ومن السياسة نذهب عادة الى المرأة، فلنقرأ بداية الفصل ١٢ بعد المظاهرة مباشرة:

«أرخت ياسمين فوزي شعرها الاشقر على كتفيها اللدتين، بينما توزعت ذؤاباته البراقة على سعة ظهرها، وتظاهرت بقراءة كتاب فلسفي اقتنته مؤخرا. وعندما مر صلاح من أمامها أحست بالجرح منه، وهي تستقبل نظراته الخضراء، وأدركت أن حديثها مع هدى عنه هو السبب كما أخبرتها خالدة عمر بعد ذلك. وتشبثت عيناها بهيكله تشبثا متسائلا، وهو يبتعد عنها، دافعا رقبته الى الامام، وداسا يديه في جيبي بنطاله.» ص[١١٧]

وليس فقط الذهاب من السياسة المرأة بل والذهاب من المرأة ـ المثل الادنى (هدى عباس) الى المرأة ـ المثل الاعلى (ياسمين فوزي). وما نلاحظه في الاستشهاد السابق هو تشبث ياسمين

فوزي، المثـل الاعلى، بالبطـل المتضـاد الـذي ينأى عن هذا التشبث، ليبرر فشل الوصول الى مثله الاعلى بالتعالي عليه، أي أنه يقابـل التعـالي بالتعالي ليذهب من التآلف الى التضاد على العكس تماما مما هو عليه في علاقته مع هدى عباس حيث الذهاب من التضاد الى التآلف.

ولكن هدى عباس وياسمين فوزي وجهان متضادان هما، في الوقت نفسه وجه واحد للبطل المتضاد: «ستبقى حائرا ياصديقي مادمت تراهن مواقفك الممطوطة، وستتساوى هدى وياسمين.» ص ١٨٥ واذا ما فقد البطل المتضاد أحد وجهيه (هدى عباس بعد أن خطبت لشخص آخر ص ١٣٨) تزعزع كيانه، حتى ولو ادعى: «ليست هذه نهاية العالم، والطموح لن يتوقف بفقدان امرأة لا يميزها عن الاخريات شيء.» ص ١٣٩

بل هي نهاية العالم، والطموح يتوقف بفقدان المرأة التي تأخذ بعد كل «الاخريات»، وكل «الاخريات» «يأخذن بعد الخمرة»: «أيها الدعي، هل هناك حبيبة أفضل من الكأس؟ عندما يغدر بك الجميع، وتوصد كل الدروب في وجهك هي حبيبتك الامينة التي تفتح بابها في انتظار مجيئك السلوى والنسيان.» ص ١٤٣

ان تحول المرأة الى كأس خمر هو قمة للتشبؤ الذي عن طريقه يجد البطل المتضاد خلاصه المضاد للتعاسة ذي البعد الانساني:

«ان الخمرة ملاذ عظيم، ولذا لا أشربها يوميا حتى يظل شوقي اليها كبيرا، وكلما جئت اليها خلتها حبيبة احتوتها ذراعاي بعد لوعة وفراق. ص ١٤٤

وهو لا يشرب الخمرة يوميا تماما مثلما لا «يشرب» المرأة يوميا، ليظل شوقه اليهما ـ أو «اليها» وقد غدت الخمرة والمرأة شيئا واحدا ـ كبيرا.

والمرأة ـ الخمرة مقابل المرأة ـ السياسة أو المرأة ـ الخمرة ـ السياسة في معادلة التآلف في التعارض لا تصمد طويلا وهذا منطقها:

«أقول لك ياخليل بأن علينا أن نكون مرنين، ونعطي كل فترة من عمرنا حقها والمهم أن نكون حقيقيين وغير مزيفين. فنحن ثملون الآن، تظاهرنا واضربنا وبحت اصواتنا من الهتاف، وليس هذا عملا طارئا علينا، ولم يتعارض أبدا مع صبواتنا وعشقنا للنساء.» ص ١٥٠

وبطلان صمود المعادلة أساسه بطلان منطقها عندما جعلت من كل متظاهر سكيرا ومن كل سكير متظاهرا، وعندما اعتبرت كل متظاهر منا مناضلا حقيقيا، ونفت في «فترة العشق والصبوات من عمرنا» تحت حجة «المرونة» دور التنظيم السياسي والبرنامج السياسي وحدها الحاسمين في المعركة النضالية، وعندما ـ وهنا نعود للعلاقة امرأة / سياسة بشكل مباشرة ـ شيأت (من شيء) أو خمرنت (من خمر) المرأة وجعلتها خمرا، ونسونت (من نساء) السياسة وجعلتها امرأة! لأن المرأة هي الانسان قبل كل شيء، لها همومها ومطامحها وممارساتها تماما كالرجل وبأمكانها أن تشرب الخمر وتصل الى «لذة» الرجل ذاتها دون أن يبذل ذلك شيئا من كونها انسانا قبل كل شيء. ولأن السياسة هي أولا وآخرا فعل للانسان سواء أكان رجلا أو امرأة، وما كانت يوما الانسان حاسة وطاقة وارادة زادراكا، يمكنها أن تكون تاريخ الانسان لا الانسان صانع هذا التاريخ عن طرح طريق ممارسة السياسة والصراع السياسي. لهذا ما يقوله صلاح كامل كموقف «حياتي» له هو أقرب الى التشدق وهذيان السكير الذي يعتقد قول الحقيقة، ولكنها صفة أساسية من صفات البطل المتضاد: نفي «التعارض» في التضاد بين الحقيقة وقول الحقيقة، بين الفكرة والفعل، لانه هو عبارة عن فكرة غير صحيحة أخذت مدى «صحيحا» في البنيان الروائي.

ولا بد بعد الخمر أن يأتي وقت «الصحو»، وكأمتداد للحركة البنيوية أن يبحث البطل المتضاد عن وجهة المفقود والذي تعوض عنه بالخمر مؤقتا أن يبحث عنه أو أن يبحثوا له عنه في المرأة. وهذا ما حصل فعلا بعد أن فسخت خطوبة هدى عباس: «أعد علاقتك معها أولا وبعد أن تهدأ الحال، أطلب يدها، وستسير الامور نحو الاحسن.» ص ١٧٥

ويعيد علاقته رغم أنه يعرف أنها علاقة ١٧٤، والتضاد لا يقف عند هذا المستوى بل يتعداه حالا الى السياسة وقد حملت احدى المظاهرات بمناسبة هزيمة الستة أيام تفاؤل البطل المضاد للتفاؤل:

«لكز (خليل) صلاحا قائلا:

ـ مظاهرة اخرى تساهم فيا كل الاحزاب.

وشعر صلاح بالزهو من تعليق صاحبه، وقال:

ـ كلما تقاربت الاحزاب التقدمية من بعضها امتلأ الناس بالتفاؤل.» ص ١٩٢ وبسبب هذا، بسبب بذرة التضاد التي يحملها البطل السلبي في أعماقه، ومقابلة لاتفاؤله الدائم بتفاؤله المفاجيء، «لم يستمع خليل لتعليق صاحبه، اذ كانت حواسه كلها تبتهل لمقدم المظاهرة.» ص ١٩٢ حيث في المظاهرة فقط التفاؤل الحقيقي المرجو.

ان صلاح كامل يرى التفاؤل بعد ان اصطدم بعيون الآخرين الذين نزلوا الى الشوارع، وجعلوا التفاؤل مرئيا فتفاؤل صلاح كامل ليس من صنعه لأنه ما وقف الا على هامش التفاؤل، ولا يستطيع إلا أن يتقدم اللفظة الثورية التي لا تكلفه شيئا،

و«اشتراكه» في المظاهرة يتنا في وطبيعة بنيته التي تتوجه دوما من الآخرين الى الانا، من المجتمع الى الذات لتكرسه كشخصية مرهقة وسريعة التراجع :

«وسمع المتظاهرون اصوات الرصاص من الازقة الصغيرة المتفرعة من شارع الرشيد ولم يعيروه أهمية أول الامر حتى أطل بعض رجال الشرطة ليكبحوا المظاهرة ويوقفوا زحفها العارم وعندما عجزوا عن ذلك بدأوا يطلقون النار الى أعلى ولكن المتظاهرين هجموا عليهم وتجاوزوا معهم، وتعالى الصراخ مختلطا بلعلعة الرصاص.

وخارت قدما صلاح ارهاقا ورعبا، وكاد أن يسقط على وجهه، فاستند الى كتف خليل مستنجدا به، فقال خليل :

ـ لا تخف، انهم يطلقون رصاصهم في الاعالي لتفريقنا فقط.

وهب صلاح قائلا :

ـ لا تأمنهم، تذكر ما فعلوه بطلبة كلية التربية.

ـ أجزم بأنهم أجبن من أن يعيدوا التجربة.

وبدأ الرصاص بالازدياد، وتكاثر رجال الشرطة، فأعلن صلاح :

ـ لنحتمي إذن، ألم أقل لك؟

ثم سحب صاحبه من يده، ووقفا وراء أحد أعمدة الشارع لاهثين، منقعين بالعرق الغزير، وتمتم خليل :

ـ أتحتمي من هؤلاء الاشباح لنستمر الى الجحيم كل حياتنا الماضية.» ص ١٩٣-١٩٤

ان الموقف الجريء والشجاع لخليل الراضي هنا يتضاد مع الموقف الجبان والتقهقري لصلاح كامل وان حاول أن يضفي عليه لونا من الحصافة والتعقل.

ويكرس عدم تعاطفنا مع صلاح كامل ليس فقط دوره المتردد يقدم بدور الموازنة ص ٢٦٨ والمتردي في المظاهرة بل ولتكريس السياسي في خدمة الذاتي ماحياً بضربة واحدة الاثم الايجابي الذي مارسه موقف خليل الراضي علينا فبعد انتهاء المظاهرة مباشرة يترك صلاح كامل السياسة الى المرأة وكأن شيئا ما كان، وليس هذا فقط بل ويريد أن يبتعد عن الواقعي بأي ثمن ليغوص في الوهمي بعد أن قرر الذهاب الى السينما بصحبة هدى عباس لمشاهدة فيلم رومانسي ص١٩٨، ولكن الواقعي يصدمه عندما يجد أن «كل السينمات مغلقة، أنسيت أن اليوم هو الخامس من حزيران؟» ص ١٦٨، ورغم ذلك يتحايل على الواقعي ويذهب والمرأة لينزرعا في احدى مقاهي شارع أبي نواس، وليبدأ حديثهما التقليدي من جديد حول خوف هدى عباس من علاقتها معه، وتأكيد صلاح كامل لهذا الخوف دون أن يعلن عن ذلك فكما نعرف لا يأتي تآلفهما (علاقتهما) إلا في تضاد طرفي العلاقة. لنقرأ كيف ترى هدى عباس مستقبلها في عيني صلاح كامل :

«حملت عينيها الى وجهه، وسفح خضرة عينيه بساطا من الود والامل أمامها حتى تهرول بكل طاقتها نحو رياض الفرح التي حلمت بها دوما.» ص ١٩٩

وهي الصورة المضادة تماما لدى صلاح كامل :

«زفرت، ثم رفعت عينيها عن روض عينيه، وتركتهما تدوران حواليها، فبانتا له فاسدتين مفرغتين من الصدق، ولا تناسبان هدوء وجهها الطفولي.» ص ٢٠٠

والجدير بالملاحظة هنا هو موقف الراوي المتحيز لصلاح كامل الذي يسبر مشاعر هدى عباس نحو صلاح كامل من خلال عيني صلاح كامل ومشاعر صلاح كامل نحو هدى عباس دوما من خلال عيني صلاح كامل. وهذه اشارة أخرى لجعل المرأة ـ دون أن يترك لها الخيار ـ موضوعا في عالم الرجل النرجسي والمتفوق الى أبعد حد، ويظهر تفوق الرجل على المرأة من ناحيتين : عندما يعطيها آمالا به، وأنها انسان يستطيع أن يحب ويأمل ويبدأ حياة جديدة رغم «الاخطاء»، مثل سائر البشر، ولكن «خطأ» المرأة هو وصمتها الازلي، (٤) يمنعها من الوصول الى الذاتي والواقعي معا، وكلما حاولت الاقتراب من الواقعي ذكرها الرجل أو تذكر لها وصمتها الذاتية وأزاحها عن أرض واقعيتها قسرا ليلقي بها في لاواقعيته، في اللاواقعي، في الذاتي الذي هو «ذاتية..». ان دور المرأة مرسوم سلفا، وثابت عبر كل الاجيال وكل الازمان حتى غدا جوهرا لها من خلال تصورها هي ذاتها :

«ـ كلما فكرت بمدى وحدتك وضياعك في هذه المدينة، وددت لو أبقى بجانبك، أطبخ لك الطعام، وأغسل ثيابك.

وأضافت بحماس بعد أن بلعت ريقها :

ـ انني أقول ما في قلبي يا صلاح، والله!» ص ٢٠١

ولكن ما في قلب صلاح، وهذا هو الاهم، شيء آخر :

«لم تعودي هدى كما تعلن حروف اسمك الثلاثة، بل أنت ضلال ومتاهة وعقوبة وحكاية رخيصة تروى على موائد السكارى، يجب أن أركلك على قفاك، وأعود الى حصني الذي هبطت منه، فتعثرت في الحفر والاوحال.» ص ٢٥٦

تبدو عقدة الرجل «الشرقي» كلها واضحة في هذا النص القصير حيث تتمحور الاخلاق وتتركز في عوزة المرأة، العورة ـ الشرف. وبالتفسير الاخلاقي والوعظي يحاول البطل المتضاد أن «يعقلن» هذا الشعور ب«العورة»، فيستطيع تحديد العلاقة التي انطلق منها : امرأة ـ سياسة الى أين؟ ليصل الى إنه كان «قرد السياسة والحب» ص ٢٥٦ من المنظار الاخلاقي دوما، فوعيه يبقى مثاليا للمسألة، ولان

تفسير العقلي بالاخلاقي وتفسير العقلي بالمثالي ليس ممكنا، منذ البداية، وان «أمكن»، فمن خلال تصوارت لن تعيدنا الا الى الشخصي والذاتي من جديد:

«- الى أين نريد الوصول؟

. . . .

- هذه مسألة تتوقف على عوامل شخصية بحتة.» ص [٢٥٩]

أي أننا نعود من حيث انطلقنا! ولنتسلق العلاقة امرأة - سياسة من جديد دون التوصل الى انفتاح حقيقي للذاتي على الاجتماعي، وبالتالي لتغيير الوضعين الذاتي والاجتماعي نحو الافضل.

ان شخصية صلاح كامل شخصية قابعة في مكانها لتطل على التاريخ وهو يمضي من بعيد. وبعد أن تحققت ثورة تموز الثانية. و«انتهت» السياسة، بدأت هذه الشخصية بعلاقة أخرى خاصة ملخصها: امرأة - رسم. فلنكشف، عن مقربة، ابعاد هذه العلاقة.

يقول صلاح كامل لصديقه المذيع عبدالحميد الفلوجي:

«الرسم يا عبدالحميد يعني حياتي كلها، وليس لي من مبرر غيره.» ص [٢٠٩]

ويفهم صديقه أنه أحل الرسم محل السياسة، فيسأل:

«- والنضال؟

- الرسم وسيلتي فيه.» ص [٢١٠]

ولكن ممارسة صلاح كامل للرسم ستؤكد حدس صاحبه، وسيصبح الرسم وسيلة للغرق في الذات والهرب من السياسة. أي أن في العلاقة امرأة - رسم أشد أنواع المتحور حول الذات كثافة، وقد انتفت المرأة في الذاتي، وانتفى الرسم أيضا في الذاتي، وغدا الانتقال من الذاتي الى الذاتي، من المرأة الى الرسم دون الانتقال الى الاجتماعي، مثلما كان يحصل أحيانا في العلاقة امرأة - سياسة، مرة واحدة.

كيف نثبت ذلك؟

يعلن صلاح كامل لصديقه عبدالحميد الفلوجي إنه «سيبدأ مشروعا فنيا ضخما وارهف عبدالحميد السمع اليه وهو يسأله:

- وما هو؟

- سأختفي طيلة ساعات النهار في المتحف لاهيء رسوما عن ملحمة كلكامش.» ص [٢١١]

نلاحظ مما سبق أن البطل المتضاد مأخوذ مثلما هي عادته مع كل مشروع جديد باللفظة الثورية (مشروع فني ضخم)، وستبقى هذه اللفظة الثورية مقياس «القيمة» الذي يفسر شعار «الرسم وسيلة للنضال» حتى انتهاء المشروع. ونحن لا ننكر ثورية الملحمة، ولا ثورية المشروع ولكننا نستنكر ثورية اللفظة التي ستتحول عن طريق ممارسة اللفظة الى لوحة باهتة للملحمة وقد عجزت بسبب الذاتية المغرقة لصاحب الريشة عن الوصول الى الثوري فيها. ومنذ اللحظة الاولى من ابتداء المشروع نجده مطاردا بالذاتي:

«وجوه الاصدقاء والقنوط والحيرة:

ودخل قاعة التماثيل الآشورية واخذ يدور فيها وقد زكم بالحيرة والقنوط ولم يقو على الوقوف الطويل فالتجأ الى قاعدة احد التماثيل وتهالك فوقها.

ولكن وجوه زملائه اقتحمت وحدته وأحاطت به كالتماثيل ياسمين فوزي بكل بهائها وكبريائها خالدة عمر بحجمها الصغير ولثغتها الودودة خليل الراضي، حسين عاشور.» ص [٢١٦]

لنلاحظ الاهمية المعطاة لياسمين فوزي المرأة - المثل الاعلى في النص، ولكنه ما زال مطاردا حتى هذه اللحظة بالعنصر المضاد بهدى عباس المرأة - المثل الادنى أو المرأة «المدانة»:

«ووضع رأسه على التمثال، وهو يغمغم بصوت كالفحيح: الامتدادات تقلصت كلها، ركدت، تفسخت، وها أنا مسور بهذه المرأة المدانة.» ص [٢١٨]

الى جانب وفي آن واحد مسعاه الى «المجد والتسلط والطموح» ص [٢١٨] مشروع رسم الملحمة الذي يدعوه ب«مشروع العمر» ص [٢٣٠]. اذن في «مشروع العمر»،

مشروع الرسم، الذي يقوم على مشروع المرأة «المدانة»، أول اشارة لربط المرأة بالرسم، فهو عن طريق الرسم سيتجاوز المرأة «المدانة» الى المجد، الى البراءة، وسيخلص ليس من حل عقدة الشعور «بالعورة» فقط بل وسيحقق تفوقه الدائم. من هذه الزاوية انطلق «مشروع العمر» وهو والهدف السابق مشروع ذاتي سيبقى أسير موضوع البطل السلبي لا موضوع الملحمة الآشورية انظروا كيف يبحث عن هدى عباس في الملحمة في الخيال، ليلغيها في الواقع:

«وفتح الملحمة، وأخذ ينصت الى توسلات عشتار أمام كبرياء كلكامش وغروره:

(تعال ياكلكامش، وكن عريسي الذي اخترت
امنحني ثمرتك اتمتع بها
كن أنت زوجي، وأكون زوجك

سأعد لك مركبات من حجر اللازورد والذهب
وعجلاتها من الذهب وقرونها من البرونز
وستربط لجرها شياطين الصاعقة بدلا من البغال الضخمة
وفي بيتنا ستجد شذى الارز يعبق فيه اذا ما دخلته
اذا ما دخلت بيتنا فستقبل قدميك العتبة والدكة
سينحني لك الملوك والحكام والامراء
وسيقدمون لك الاتاوة من نتاج الجبل والسهل

وأخذ يقرأ هذا المقطع بصوت مسموع، ويترنم به بتلذذ. وبدأت قناته تلين أمام رحيقه الناعم كأيدي العاشقين. وشعر بالرثاء لهبوط عشتار وسقوطها في براثن هذا الشر المستديم الذي ظنته حبا، ووجد في كلماتها ما يدفعه للرسم ويشحنه بهمة جديدة. وفتح دفتر التخطيطات، وبدأ يرسم. . . ص٢٢٠

العلاقة هنا واضحة بين شعوره بالرثاء نحو هدى عباس، عشتار في الملحمة،[٥] الذي يتحول الى رسم، يشحنه بهمة جديدة. وبمعنى آخر، ان رسم المرأة المدانة ما هو سوى وسيلة للخلاص منها، تُجدد الذاتي، وتُثير الصلف، وتُؤكد الغرور حتى ولو كان غرورا طائشا:

وأثاره صلف كلكامش وغروره الطائش، وهو يرد على عشتار قائلا:

(أي خير سأناله لو أخذتك زوجة؟
أنت ما أنت الا الموقد الذي تخمد ناره في البرد
أنت كالباب الخلفي لايحفظ من ريح ولا عاصفة
أنت قصر يتحطم في داخله الابطال
أنت فيل يمزق رحله
أنت قير يلوث من يحمله
أنت قربة تبلل حاملها
أنت حجر مرمر ينهار جداره). ص٢٤٣ ـ ٢٤٤

وهو هنا لايصبح كلكامش، على عكس هدى عباس التي أصبحت عشتار، بل كلكامش يصبحه هو، كي يأتيه بصلفه وغروره الى الواقع، ويبقى مستمراً فيه، على أساس تفوقه الدائم، بينما تمضي هدى عباس الى عشتار في الخيال لتتبخر وتنتهي. وأن يأتي كلكامش صلاح كامل في الواقع ليصبح كامل كلكامش الواقع، كل هذا واضح في النداء التالي:

ولكن أفياء (مدينة) أوروك تظل بشوق لان تضم طلعتك الالهية المتألقة. ص٢٤٤ ومع هذا، فان محاولته في تحويل هذا العالم الشعري الممسوق الى خطوط وألوان ص٢٤٤، الى واقع، لاتتعدى اطار الواقع الذاتي، عالم البطل المعزول:

وجاءته وجوه أصحابه في صف طويل تقدم أوراق اعتمادها الى عالمه المعزول (الرئيس والسفراء وتفوقه الدائم!) خليل الراضي الهادىء كالاطلال المليئة بالسحر والصلاة، ياسمين فوزي المسافرة على أجنحة البطر والخيال، شعرها العسلي المنسكب كالشلال، والانحناء الانثوية في كتفيها، هدى، سعدون، حسين، وانحنى لهم موافقا لان يدلفوا بصخبهم القديم حتى يسمعوه أصواتهم الفقيدة. ص٢٤٤

ما نلاحظه في النص السابق هيمنة المثالي، وخصوصا هيمنة المرأة ـ المثل الاعلى ياسمين فوزي، وانحسار هدى عباس باسمها الصغير فقط مثل اي اسم عادي بعد أن استطاع، عن طريق تقمصه لشخصية كلكامش الواقعي، محوها كامرأة ـ مثل أدنى، وقد تأكد له أن أحلامه كانت أكبر منها، وأوسع من مضاجعة انثى شهية ص٢٤٤ هذه هي الخلاصة التي نقلته من المرأة المدانة الى المرأة اللامدانة:

زحف سامر على الممر الاسفلتي الذي يسير بمحاذاة الجدران الخلفية من المنزل، ثم عرج باتجاه الفسحة الجانبية المزروعة بشجيرات الرقي. وجاءني صوت سميرة:

ـ صلاح، ألا تنتبه لابنك قليلا؟

وتركت ملحمة كلكامش التي كنت موغلا في عالمها، وأسرعت مستجيبا لنداء زوجتي. ص٥١

انها المرأة ـ الزوجة، المرأة ـ البيت والاولاد، ونحن هنا لانخترق دوماً جدران العالم الذاتي. ان سميرة الزوجة هي هدى عباس دون وصمة، لهذا، استطاعت أن تشكل صورة المرأة ـ الزوجة، دون أن تستطيع أن تكون غير دورها المرسوم سلفا: لاعبيه الآن، واتركي الطبخ، لست جائعا.

ورددت بحنق، وهي تضع فوق آلة الطبخ الغازية:

ـ ألا تريح نفسك من القراءة قليلا؟

ـ يجب أن أنتهي من ملحمة كلكامش، ليس لدي الوقت للتأجيل، وموسم المعارض في أوجه.

ولم تعلق بكلمة أخرى على قولي، بل مدت يديها، فألقى سامر بنفسه على صدرها. ص٥٢ وتصبح العودة الى الملحمة، الى الخيال، هروبا من المرأة ـ الزوجة، من المرأة ـ المثل الادنى، من الواقع:

وخطر ببالي ماقلته لعبد الحميد الفلوجي عن الزواج في احدى رسائلي له: مرات أحس وكأنني موثق العنق، وأقاد من حفلة ميلاد الى تهنئة زواج الى رد زيارة. دوار فظيع. ص٥٥

وتصبح العودة الى الملحمة، الى الخيال، ليس للبحث عن

المـرأة ـ المثـل الاعلى، فهي أسـاسـا غيـر موجـودة على أرض الملحمـة الـواقعي، وان وجدت، ففي خيال الملحمة على شكل إلهة. وعملية البحث عن المرأة ـ المثل الاعلى في خيال الخيال مستبعـدة من طرف البطـل السلبي، وكـل شيء يعيـده الى عالمه الـذاتي أو الشعـوري في اطـار الذاتي، لان من عادته أن يمد يده الى الاقـرب الاسهـل، وينأى عن ركوب قارب الخطر والمغامرة، وان فعل، فبواسطة بطل آخر، بواسطة كلكامش الخيالي، وهذا ما سنراه في وقته.

لقـد أنهى البطـل السلبي المـرأه ـ المثل الادنى المدانة هدى عبـاس في ثوب عشتـار، لهذا، كان لجوؤه الى الملحمة، ليضع حدا لعـلاقـة تؤرقـه. ووجـدنـا، وقـد بدأ علاقة جديدة مع هدى عبـاس وقـد اهتـدت في ثوب زوجه، والتي بقيت في كل الاحوال هي هي المـرأة ـ المثـل الادنى، والـزوجة بالمعنى التقليدي التي لايمكنهـا أن تكـون الـزوجـة والعـاملة مثلاً التي تساهم في انتاج القيم المادية والروحية للمجتمع، أو الزوجة والسياسية، أو الزوجة والفنانة، ولو ارتفعت الى وضع طبقي عال كوضع صلاح كامل بعد تخرجـه وعمله في وزارة التخطيط ص٣١. وللوصول الى التوازن المطلوب لابـد من المــرأة ـ المثـل الاعلى، من ياسمين فوزي أخرى، بعد أن ذهبت ياسمين فوزي مثلما ذهبت هدى عباس مع ابتـداء هذه المرحلة الجـديـدة من حياة البطل المتضاد. وعندما أكـدنـا انتفـاء هذا النمـوذج في ملحمـة كلكامش، اذن، لابد من ملحمـة أخـرى موازيـة يصـل البطـل بلجـوئه لها الى امتلاك مثله الاعلى في المـرأة، ومن هذه الـزاويـة ولـدت ملحمتـه مع تيـريزا بتكـوفا البلغارية: الالام والتمنيات التي تمضي سراعا، ولن يبقى في القلب غيـر الـذكـرى، وهي التي تشـدنا الى الوراء كلما أردنا التوغل أماما. ص١٦٣

ان تيـريـزا بتكـوفـا بالنسبـة لصلاح كامل هي ياسمين فوزي أو استكمـال لهـا: المـرأة ـ المثـل الاعلى، والتي سيبقى مطاردا بها كالضـوء ص١٦٣ كالحلم ص١٦٤ ليستطيـع احتمـال دوار الحياة مع المــرأة ـ الـزوجـة، وليمكنـه أن يمسـك بكلكـامش ص١٦٦ الوهمي، فيدخل عن طريق الرسم مجده من بابه الواسع.

وهنـا، تشتـد العـلاقة بين امرأة ـ رسم ـ مجد بقوة، وقد امحت بينهـا الفـواصـل. وعنـد الـرسم يصبـح التركيز في عالم الملحمة الخيالي على شخصية كلكامش ليصل البطل السلبي من خلاله، وقد غدت المرأة حافزا لاهدفا، لطرق باب عالم البقاء والمجد ص٢٢٧.

لنر أي أثر لكلكامش على صلاح كامل:

وللمرة التي قد تكون المائة أعدت قراءة وصف كلكامش:

(جعل الالهة العظام صورة كلكامش كاملة تامة
كان طوله أحد عشر ذراعا وعرض صدره تسعة أشبار
ثلثان منه اله، وثلثه الاخر بشر
وهيئة جسمه لانظير لها
وفتك سلاحه لا يصده شيء
....
هو راعينا القوي كامل الجمال والحكمة)

وتـذكـرت وصف شاعر آخر له: شاب أهوج. عملاق. ملك. يجتاحه غرور وطغيان. وشراسة جنسية. تتناسب كلها مع العملقة والشباب والملك.

لقد عرفته جيدا... ص٥٥ ـ ٥٦

صلاح كامـل هو الـذي عرف كلكـامش الـخيـالي، وليس العكس، مثلمـا وقفنـا عنـد حالته مع عشتار ـ هدى عباس، عندما عرف كلكـامش الـواقعي صلاح كامـل، ليبقى معـه، ولتتسـامى عشتـار وهـدى عباس في سحاب الوهم. ان صلاح كامل يتقمص صورة كلكـامش الخيـالي القـوي كامـل الجمال والحكمة ليؤكد صفـات «الـرجل» فيه، وليمكنه أن يركب، عن هذا الطريق فقط، غمار مغامرة المجد الذاتي الذي يهاجم كل حواسه. وهو لهذا لم يكتشف في طريقـه الـذي هو طريق كلكـامش الخيـالي ذاتـه نحو البقـاء ـ عبـر رسـومـاتـه ـ الا ما يخطف البصـر، ما له علاقة بظاهر الأشياء لابباطنها، كايقاع الموسى شمخة لأنكيدو، قبل أن يصبح صديقاً لكلكامش في الشرك ص١٣٢، وهذه واحدة من مخلفات المـرأة ـ المثـل الأدنى المـدانـة الراسبة في أعماق صلاح كامل. ونسمعـه يقـول: ووجدت أنني خططت أكثر من سبعين صورة (!) عن مشهد اغواء أنكيدو ص١٣٣.

لقـد التصق بمشهـد اغواء أنكيدو من خارجه، وجعل منه شركا للخروج من الجنة ص١٣٣ بينما هو، في حقيقته العميقة، خروج الى الجنـة: من الـدغـل والحيـاة الحيـوانيـة الى المدينة والحياة المتحضرة. لنسمع ما تقوله المومس شمخة:

كلما نظرت اليك ياأنكيدو بدوت لي مثل اله
فعلام تجول فى الصحراء وترعى مع الحيوان
تعال أقودك الى أوروك ذات الأسوار
الى البيت المقدس مسكن انو
انهض يا أنكيدو لآخذ بيدك الى اي ـ أنا مسكن آنو
الى حيث كلكامش المكتمل القوة والفعال
وأنت ستحبه كما تحب نفسك[٦]

اضف الى ذلك أن المرأة تعوض صداقة الرجل للحيوان بصداقته للانسان (كلكامش المكتمل القوة والفعال)، وعن طريق هذه الصداقة، صداقة أنكيدو وكلكامش، ستكون نهاية العفريت خُمبابا، فيزول الشر من على الأرض[7]. ولكن صلاح كامل لا يرى في مقتل خُمبابا هذا البعد الانساني ذا المغزى الكبير، حتى أنه لم يلاحق مقتل العفريت في واقع الملحمة بل في خيالها: وتوقف عند حلم كلكامش (حول مقتل خُمبابا) حيث هب فزعا ممتلئا بأحداثه الرهيبة ص١٦٥ انه يلجأ الى الخيالي في الخيالي، وهذا أمر طبيعي بعد يتقمصه لكلكامش الخيالي. وعند آخر مغامرة المجد التي يخوضها صلاح كامل في العالم الخيالي لدينا هذه النهاية التي هي أقرب الى تحقيق الانطباعات الذاتية منها الى تحقيق الخلود:

كلكامش المتوحد الصاخب المفجوع، ها هو حي وماثل. أنكيدو، عشتار، خُمبابا، البحث، لقد أمسكت به أخيرا، وطوقته (كيف طوقه؟ انه لا يقول!) في ثلاثين لوحة ذات أحجام متساوية، تنتظر الاطارات فقط حتى تصبح جاهزة للعرض. ص٢٢٧

والسؤال المطروح الآن: هل نجح الرسام في رسم لوحاته؟ وهل هي حقا مفتاح دخوله من الباب الواسع الى عالم البقاء والمجد الذي يلامس أجفانه كحلم صيفي ص٢٢٧؟ بالطبع لا، وسيكون الفشل، بالاحرى، حليفه، وذلك للأسباب التالية:

أولا) لأنه اتبع نفس طريق كلكامش في عالم الملحمة، فانتقل من الواقعي الى الخيالي، ولم يحقق الانتقال المعاكس المكرس للواقعي، والذي عن طريقه فقط يصبح الرسم عملا ابداعيا خلاقا، ووسيلة من وسائل النضال الأجتماعي.

ثانيا) لأنه اتبع نفس طريق كلكامش نحو البقاء والمجد، والذي باء الى الفشل، مثلما تقول الملحمة، من ناحيته الخيالية حيث الذهاب الى عالم الآلهة.

ثالثا) لأنه لم يكشف عن الناحية الواقعية في رحلة كلكامش نحو المجد والخلود، والتي تتلخص فلسفتها، حسب عالم الجمال السوفييتي ب. س. ترافيموف، في أن انسان ملحمة كلكامش رأى خلوده في الأعمال التي تحمل الخير للناس،[8]

لهذا، نجح الانسان في رحلة الواقع نحو الخلود عندما تغلب على الوحش خُمبابا، وأزال الشر عن الأرض، ولم ينجح في رحلة الخيال نحو الخلود عندما عاد كلكامش دون أن يمنع عنه الموت، ولأن الخلود كامن بالعودة الى الحياة، الى الواقع، الى مدينته أوروك التي وضع الحكماء السبعة أسسها (باقر ص١٥١) هؤلاء الحكماء السبعة، حسب مآثر العراق القديم، هم الذين جاؤا بأصول العمران الى أقدم سبع مدن في البلدان (باقر ص٥٦) أي أنها عودة الى التعمير، الذي فيه الحياة الكريمة والتقدم الاجتماعي، وسيلة الانسان الوحيدة للخلود ما بعد موته.

فهل كشفت لوحات صلاح كامل عن هذا؟ حتى باللفظة الثورية لم تكشف عن هذا.[9] انه ينقّلَ الينا أبياتا مختارة من الملحمة بامكاننا أن نعود اليها في النص الأصلي، وهو بهذا يمتهن السرد التبسيطي، ويلقي علينا بأحكامه هو ذاته حول أعماله ولا ينتظر أن نبدي رأينا، ويبقينا في حلقة مفرغة:

وعندما قارنت لوحاتي بلوحات رسمها فنانون آخرون قبلي عن كلكامش أيضا ازدادت فرحتي، واتسعت حتى اهتز لها كل عصب في جسدي، لقد تخطيتهم كثيرا، ومنحت الخطوط والألوان حرارة الفكر وعمق الادراك للملحمة وعالمها على عكس ما صنعه الآخرون حيث لم يقدموا غير قيم تزيينية باهتة. ص٢٢٧

واذا ما سألنا كيف منح الخطوط والألوان حرارة الفكر وعمق الادراك للملحمة وحسب أي منهج فكري، فسوف نصطدم بـ «الشرك» الذي نصبته المرأة للرجل، وبقسوة فعلته (انكيدو أو الرجل) التي ارتسمت على هيكله المتعوب، ولم يعد يقوى على المضي. ان آدم الذي طرد من الجنة بسبب تفاحة حواء، الدائرة نفسها تطوق الرأس. ص١٣٣

للوصول الى عمق الملحمة ـ مثلما يراه صلاح كامل ـ القائل بأن المرأة بالنسبة للرجل تمثل قدر شقائه، فيمحي العمق الحقيقي للملحمة المتمثل بمعركة الانسان ونضالاته اليومية المريرة من أجل البناء الاجتماعي. انه لا يتكلم عن تغيرات بلده ولا يعكسها في لوحاته، فيظل محاصرا بأناه ومجد أناه وأحلامها في كلكامش الوهم الميتافيزيقي. ولا يسع الواقع الحقيقي، والحال هذه إلا، أن يمحي بحركة أشبه بمرور مؤشر الراديو السريع:

وفتحت الراديو الكهربائي الكبير الذي يرتكن فوق منضدة واطئة، وبدأت بادارة مؤشره. كانت المحطات تسمع في مثل هذه الساعة حتى البعيدة منها. واستمعت الى أغنية كنت أتذوقها يوما، وبعد أن انتهيت أقحمت المؤشر في صخب المحطات بحثا عن شيء لم أحدده. نشرات. أخبار أخيرة. أغان تقطر بالحزن. موسيقى. الشرق الأوسط. الحل السلمي. جونار يارنغ. العمل الفدائي. ص٢٣٠

هذا هو واقع الملحمة الحقيقي الشرق الاوسط. الحل السلمي. جونار يارنغ. العمل الفدائي الذي لا يبحث عنه البطل

السلبي، وان فعل، فدون أن يحدده، وليمر الاعبر وسيلة خيالية (الراديو)، فكيف يمكن له أن يجعل من الرسم وسيلة نضالية؟

وهكذا، فأن الرسم، بالنسبة للبطل السلبي المتضاد، كما كشفت عنه البنية الروائية، لا يأخذ بعده السياسي المطلوب عبر النضالات الاجتماعية المريرة للعراق الفردية والجماعية، بل يصبح ممارسة ذاتية ومتعة أحادية تعمق الشخصي والعائلي، وتزيل كل الفروق القائمة في العلاقة امرأة ـ رسم في اطار البيت المريح والعائلة المريحة:

سأمنحكم (أفراد العائلة) كل وقتي من الآن فصاعدا، المهم أنني قهرت كلكامش، وأنجزت مشروع العمر. ص٢٣٠

انه المثالي الحي ص٢٦٩!

ولا يبقى، والحال هذه، الا أن يرى البطل السلبي وجهه في كل الأشياء، وأن يتوارث هذا الوجه مع صفاره ص٥١ الذين سيتم صنعهم على هواه، بعد أن تتحول المرأة الى مصنع ص٢٦٨، امرأة كلاسيكية في حلة مودرن، تنتج، وتنتج، وتنتج، عينات سلبية جديدة في عالم الرجل الأبدي!

خليل الراضي: الاجتماعي الاحادي الجانب

رأينا عند تحليلنا لشخصية صلاح كامل تَراوُح البطل السلبي بين الذاتي والاجتماعي، وغلبة الذاتي في الأخير. أما في حالة خليل الراضي، فلا وجود للذاتي منذ البداية، ليس من منطلق التفاعل بين الذاتي والاجتماعي لصالح الاجتماعي، بل من منطلق محو الذاتي بكل بساطة، والتربع في الاجتماعي كعالم منفصل عن كل ما له علاقة بالذات. ان البطل هنا متصوف اجتماعيا: **السياسة لديه أقوى من كل شيء، أقوى من المرأة**

والرسم والخمر: خليل الراضي يقول السياسة فقط ص٦٧. لهذا، اذا اعتبرنا خليل الراضي نموذجا ايجابيا مثلما يصر عليه الراوي ظاهراً، فهو نموذج ايجابي أحادي حقيقةً، ولأن في تحليلنا القادم سنكشف بقاء هذه الشخصية داخل أسوار طبقتها البروجوازية الصغيرة ومفهومها الأحادي والأوحد للاجتماعي، دون أن يظهر أي أثر للتواصل ما بينها وبين الطبقات العريضة للمستغلين القابعة في كواليس الرواية.

ومنذ البداية، لخليل الراضي هدف يرمي الوصول اليه: أنا بجانب التحليل الذي يرى ضرورة التغيير في الداخل أولا بعد أن كشفت غالبية الأنظمة عن كذبها وجبنها. ص٢٤، وهو يرى أن التغيير الاجتماعي الداخلي ستحققه الأحزاب التقدمية التي لم تمنح فرصتها، وما زالت مطاردة، ويحل المئات من أعضائها في السجون. ص٢٤ ونفهم من ذلك أن هدف التغيير الاجتماعي مرتبط بهدف منح الأحزاب التقدمية فرصتها لتحقيق التغيير، وأن تمنح السلطة الاستبدادية الفرصة لأحزاب تسعى لاسقاطها من أجل تحقيق التغيير فهذا ضرب من السذاجة، لأنها، على العكس، ستطارد هذه الأحزاب، وتمارس شتى أنواع الارهاب ضدها، اذن، لتحقيق هدف التغيير الاجتماعي، لابد من تحقيق هدف النضال الحزبي عن طريق المواجهة اليومية لاسقاط النظام الرجعي. فهل تحقق هذا الهدف النضالي فنيا؟ وهل أخذ مفهوم النضال الحزبي مفهوم الصراع السياسي بين مستغِلين ومستَغَلين يصل بنا الى تغيير موازين القوى لمصلحة الطرف الثاني؟

إن النضال الحزبي، في البنية الروائية، بقي عبارة عن أفكار حوله، وهي أفكار ذاتية، أفكار خليل الراضي أو البورجوازية الصغيرة، وقد أخذت مضمونا اجتماعيا:

قال خليل الراضي:

كلية التربية محاطة بالدبابات، ومهددة بالقصف اذا لم ينته اضرابها.

ورد صلاح بقرف:

ـ سلطة غبية! تقصر من أجلها. ستضرب كل الكليات، وربما المعامل أيضا.

. . . .

وأخذ خليل الراضي يهر كقط غاضب، وهو يعلق:

ـ انها ورقتها الأخيرة، فلتلعبها. لقد عزلها الشعب تماما بعد أن تاجرت باسمه زمنا. ص٦٤

هو من يقرر عزل الشعب للسلطة، دون أن نقف على ذلك من خلال الصورة الفنية لحدث تاريخي حقيقي يتوقف عليه هدف التغيير الاجتماعي.

واذا ما تحولت هذه الأفكار حول النضال الى وقائع للنضال، فهي ممارسات رهن طلاب كلية الفنون التي يدرس فيها خليل الراضي وحدهم، وعلى مختلف انتماءاتهم ومواقفهم السياسية والطبقية، هكذا دفعة واحدة، دون تحديد واضح لهذه الانتماءات والمواقف:

استند خليل الراضي الى جدار النادي، وأخذ يراقب ساحة الكلية، وقد تكدس فيها الطلبة المضربون عن الدوام. ص١٠١

أما اذا ماحصل مثل هذا التحديد، فهو تحديد حواري عن

طريق رأي ينقله البطل الايجابي الاحادي:

وعندما تأمل خليل الراضي عدد الواقفين قال باستهجان:

- من المؤسف أن الكثير من زملائنا ليسوا بمستوى المسؤولية، وليس للأحداث أي وقع في نفوسهم. ص١٠٧

ويبقى التحديد غارقا في التعميم عندما يقول زملاؤنا ليضعهم وايـاه في مستوى طبقي واحد: الطلاب وموظفو الكلية وفراشوها ص١١٢

اذن، فأفكار البطل الايجابي الأحادي عن النضال اذا ما تحولت الى وقائع للنضال، هي اما ممارسات رهن فئات من البورجوازية الصغيرة واما أحداث بعيدة عن متناول اليد يسوقها البطل الايجابي الأحادي كعنصر سردي في حواره السياسي:

قالت له (لخليل الراضي) خالدة عمر:

- لقد تصاعدت الأحداث بسرعة!

فغمغم (خليل الراضي) دون أن يحول بصره اليها:

- طفح الكيل. هذا كل شيء.

وجعلها جوابه تجيل الطرف حواليها، وهي تردد:

- ولكن عدنان قطعت أخباره تماما!

- انه أول قربان تقدمه كليتنا مساهمة منها في الأحداث.

ثم ردد بلهجة أخرى محاولا الاحتفاظ برباطة جأشه حتى لايظهر أمامها بمظهر الخائف المأزوم:

- طارده جواسيس السلطة وعملاؤها، وأثار حقدهم حماسه واندفاعه العاتيان.

ومسح بيده على شعره الناعم الصقيل الذي كان الضوء قد كساه بلمعان متموج، وتابع:

- لست أنسى وجه أبيه عندما جاء الى الكلية قبل أيام مستفسرا عن أخباره بعد انقطاعها، وعندما علم بالخبر قبل يده ثم رفعها الى السماء، وعلى وجهه شحوب ص ١٠١ - ١٠٢ .... الخ

نرى كيف تتصاعد الاحداث وتنقطع أخبار عدنان فجاة، مثلما ظهرت هذه الشخصية فجأة، خدمة لغرض فني محدد في الحدث فقط ثم لا يلبث ذكرها أن ينقطع مع انقطاع أخبارها تماما ونعرف أن جواسيس السلطة الرجعية طاردت عدنان، وأن أباه أتى للاستفسار عن أخباره، كل هذا، والحدث الحاضر - الغائب يبقى بعيدا، وكأنه عضو غريب في الجسد العام لبنية الرواية.

واعطاء الشخصية الايجابية كل هذه القدرة الحوارية أو الفكرية على متابعة الحدث السياسي في عدم حضوره والوقوف على تفاصيله الدقيقة يوحي، من الناحية الفنية، اسباغ طابع ايجابي مقصود يفرضه الراوي فرضا من خلال عملية تنميط لاتخلو من دلالات مثالية. لنبحث عن هذه الدلالات في جوانب أخرى لشخصية خليل الراضي، ولنبدأ بهذا الوصف الكلاسيكي لغرفته:

وكان خليل الراضي يحتل غرفته بمفرده في الطابق الاعلى، وهي أكثر الغرف الثلاث نظافة. فيها أربعة مقاعد خضراء، وفراش نظيف يستقر على سرير عريض مغطى ببطانية صوفية ذات لون رصاصي باهت، وتزينها زهور صفراء وحمراء كبيرة، وفي أحد أركانها خزانة صغيرة يستعملها لحفظ أوراقه الخاصة. وفوق سطحها اطارات بمسندين، يؤطر الأول صورة لخليل مع أخيه، وتظهرهُ وهو يضع ذراعه على كتفه بمودة، بينما يحمل وجهاهما نفس البسمة التي تجعل من يرى الصورة يعرف لأول وهلة أنهما شقيقان. ص٥٨

لنلاحظ أن خليل الراضي يحتل غرفة بمفرده، وهو يتميز عن صلاح كامل الذي يحتل أيضا في نفس البيت غرفة بمفرده أن غرفته في الطابق الأعلى، وهي أكثر الغرف أناقة، مقاعدها خضراء، وفراشها نظيف، وهناك خزانة لحفظ أوراقه الخاصة.

ان الصورة المثالية الخارجية التي يريد الراوي اسباغها على بطله الايجابي واضحة هنا، وهو يرفقها بالصورة المثالية الداخلية التي تتميز بوجود خليل الراضي - وليست هذه صدفة - وأخيه، والشعور بالأخوة ملاحق بالمودة وبالبسمة النجعية المشتركة، مما يوحي بشدة على الرباط العائلي المقدس الذي لسنا ضده على الاطلاق.

ولكننا ضد ظاهر صورته المثالية، لأنها تبقى خارجية، لاذاتية ولااجتماعية، تؤطر فقط الشخصية، لنصل الى انطباع فحواه أن خليل الراضي له القدرة على احتواء عاطفته بين جانحيه مثلما له القدرة على أن يكون سياسيا، أو أن هذا السياسي الكبير له هذا القلب الكبير. ومن هذا المنطلق، منطلق امتلاكه قلبا كبيرا وقدرة على فعل كل شيء، يوقع كفالة ص٦٢، هو من يوقع الكفالة، لاطلاق سراح صديقه سعدون الصفار بعد حادثته مع المومس التي أدخلته السجن، بينما كان بامكان حسين عاشور أو صلاح كامل المرافقين له أن يقوما بذلك بدلا عنه. واذا كان هو من يكفل سعدون الصفار، ويعطيه حمايته، فهو أيضا من يمنع مثل هذه الحماية عن حسين عاشور، لأن صاحب القلب الكبير لاتذهب عاطفته الكبيرة الا لمن يستحقها، ولا يقف الأمر عند ذلك بل ويعامله معاملة مترفعة وقاسية تثير انتباه صلاح كامل:

تساءل صلاح:

- لماذا تعامله بهذا البرود؟

ورد خليل وهو يبلع لقمته:
ـ لأنني أعترض على الكثير من تصرفاته.
ـ ولكنه طيب ومرح؟
ـ لا أظنه صادقا بالكثير من ادعاءاته.
وهيأ لقمة جديدة ليرميها في فمه ثم قال:
ـ ان حدسي في الناس لايكذب ص ١٠٦

وهذا التأكيد المثالي القاطع بصدق حدسه يضعه ما فوق كل علاقاته واهتماماته، ولأنه الرجل السياسي قبل أن يكون الرجل الأخ أو الرجل الصديق: السياسة لديه أقوى من كل شيء، وهو أقوى من السياسة. لهذا، وليست هذه صدفة، لابد وأن نجده كلما قدمت الرواية حدثا سياسيا، حتى أننا أخذنا نحزر وجوده مع كل حدث سياسي مسبقا، هو أولا ثم الحدث السياسي ثانيا، مما يؤكد فرضه فرضا على الحدث وعلى القارئ ص٦٤ و١٠١ و١١٢ و١٨٩.

ويتعدى الأمر ذلك عندما يريد أن يفرض موقفه من العالم، وفيما يخص المرأة على التحديد، على الناس الذين من حوله:
في رأيي يا خليل أن لا تحاول فرض موقفك الجاف من الحب والمرأة على أحد. ص١٥٠، وذلك بدافع تفوق هذا الموقف المثالي ـ المثل الأعلى الذي تبوأه خليل الراضي، وجعل منه موقفه هو، وبالنسبة لموقفه هذا تقترب المواقف الأخرى في نظره أو تبتعد من الصواب والخطأ.

انظروا كيف يعطي لنفسه دور الحكم الواثق على أصدقائه:
وتلقف خليل الراضي الكلام، فقال:
ـ أنا أتفق مع صلاح (حول الخمرة ـ الحبيبة)

وقاطعه سعدون:
ـ طبعا تتفق معه، لأنك انسان لم يحب، ولم يرف قلبه لواحدة!
ـ وابتسم خليل بثقة ثم أجاب:
ـ ومن قال هذا؟ ولكنني أكره طريقتكما أنت وحسين في الحب، أنتما تحبان الحب نفسه قبل المرأة، وهذا سخف وجوع جنسي ليس الا، أما صلاح كامل فأمره مختلف. ص١٤٤

انه يحكم على سعدون الصفار وحسين عاشور بالسخف والجوع الجنسي يعطي صلاح كامل بمجانية صك البراءة. وهو وان كان منطقه صحيحا فيما يخص حب الحب لاحب المرأة، فهو منطق دافعه القدرة على الغاء الحكم بعد أن يجد سببه، ولهذا علاقة مع شخصية الايجابي الأحادي الأقوى من السياسة الأقوى من كل شيء:

ـ لقد تعلمت هذا في السياسة قبل أن أتعلمه في الحب، لأن السياسة بالنسبة لي حب أيضا، ولكنها حب أشمل وأهم. ص١٤٩

ويأخذ الحكم لهجة الادانة وقدرية الادانة عندما يقول:
لقد عاشرتكم أربع سنوات، في السكن والدراسة، وحديثكم لم يتبدل، همومكم لم تتبدل أيضا، ولكن أين وصلتم؟ هاهي السنة الأخيرة على وشك أن تنقضي لتعودوا الى مدنكم، وتتوظفوا، وتتزوجوا من بنات خالاتكم أو أعمامكم أو من بنات الجيران في أبعد الأحوال، ثم يأخذكم المجرى الجديد، الديون والأولاد والايجار. ص١٤٩ ـ ١٥٠ لينطبق الحكم قولا وفعلا على سعدون الصفار عندما خطب فتاة من معارفه ص٨٣ وعلي حسين عاشور عندما عزم على طلب يد ابنة عمه ص٢٣٣.

أما تأكيد الترفع عن طريق السياسة فوق كل شيء وأنا فوق السياسة، فكامن في هذه الكلمات:
وجدت الخلاص في الحب الأكبر، في العمل السياسي. ص١٤٩

ونسأل كيف تم ذلك؟ لنصطدم باللفظة الثورية:
أنا نذرت نفسي للثورة، وسأرتمي في أتونها دائما. ص١٧٨
ثم يأتينا خبر اعتقال خليل الراضي بعد التخرج مباشرة عن طريق حسين عاشور ص٢٣٩، وخبر اطلاق سراحه بعد الثورة عن طريق صلاح كامل ص٣٦. وبعد ذلك نعرف عن طريق سعدون الصفار أنه قرأ اسم خليل في القائمة الأئتلافيه لنقابة المعلمين عن محافظة البصرة. ص٨٥، وأنه خسر الفن ص٨٥ وأن مساهمته في مجال السياسة أهم سيما في هذه الفترة، الفنانون كثيرون، ولكن السياسيين

والراوي، عن طريق الحوار دوما، ينقل لنا أخبار خليل الراضي نقلا سرديا بعد أن تحول خليل الراضي من ناقل للحدث السياسي الى حدث سياسي منقول بواسطة شخصيات لا علاقة لها بالسياسة. ويموت اسماعيل العماري، فتكون للراوي مناسبة كي يجمع خليل الراضي وصلاح كامل ليفرض بشكل فوقي شكله السياسي:

ـ ما زلت أرفع شعاري القديم: السياسة فقط. ص٢٦٨
وليجعل منه الحَكَم الأبدي:
ـ أما أنت ياصلاح، فمشروع مناضل ممتاز، بقي أن تعرف كيف تتصرف.
ـ ألا تعتقد بأنني أعرف.
ـ لا. ص٢٦٨

وما يثير الملاحظة ليس النبرة الفوقية الحاسمة في اصدار الأحكام فقط ولكن أن يكون صلاح كامل مشروع ممتاز وقد أثبتنا، في تحليلنا، كيف انتفت عنه كل صفة ممتازة. ان حدس خليل الراضي الذي لايخطئ يخطئ هنا، ومع هذا، فهو يبقى حدسا صحيحا، ويتحول البطل الايجابي الأحادي الى حالة فريدة تدعو للحسد:

ـ أتريد الصدق ياخليل انني أحسدك على حالتك.

ـ ليست حالتي تدعو للحسد، ولكنها حالة ارتكنت اليها تدريجيا... ص٢٦٨

حالة ارتكن اليها تدريجيا بارادة البطل الكلي السياسة التي يصر عليها الراوي حتى آخر لحظة.

ان اصرار الراوي على ايجابية خليل الراضي لا يضعنا في موقف حرج، وقد أثبتنا أحادية هذه الايجابية، لأن البنية الروائية وما تحتويه من دلالات حاسمة هي الحكم الأول والأخير عند التقييم الجمالي. واصرار الراوي على سلبية اسماعيل العماري، مثلما كان اصراره على ايجابية خليل الراضي، وجعله نقيضا سلبيأله، لايضعنا في موقف حرج أيضا اذا ما أثبتنا العكس أو نفينا، على الأقل، بعضا من سلبيته، لأن الدلالة وما تحمله من ايماءات هامة ستكون مرجع نفسها ومرجعنا الأول والأخير.

لنحلل شخصية اسماعيل العماري.

اسماعيل العماري: التوازن بين الذاتي والاجتماعي

تلتقي في حالة اسماعيل العماري المعادلات المثالية: امرأة ـ خمر، امرأة ـ رسم، وامرأة ـ سياسة، ويصل البطل الروائي الى التوازن بين المرأة والرسم والخمر والسياسة على أساس المرأة ـ مرأة والخمر ـ خمر والرسم ـ رسم والسياسة ـ سياسة، بعلاقة متفاعلة بين الذاتي والاجتماعي، وهو بذلك، يتجاوز البطل الايجابي الأحادي خطوات الى الأمام، ويحاول أن يكون البطل الايجابي الأكثر من بعد واحد.

ومنذ البداية، لدينا انطباع بامكانية استيعاب اسماعيل العماري لحقيقة الأشياء، وأنه قادر في ممارساته على تحديدها والتمييز بينها، فهو يستطيع، مثلا، أن يرسم لوحة، وأن يتكلم بالسياسة في آن واحد:

وكان اسماعيل العماري يستمع اليهما (حول هزيمة حزيران ٦٧)، وهو يخطط وجه سامية بوضع جانبي، ونطق دون أن يرفع عينيه عن الرسم:

ـ عندما استمعنا الى اذاعاتنا قلنا أصبحنا في تل أبيب، ولكن وأسفاه كانت قذارة اللعبة شنيعة. ص٢٣

وهو يستطيع أن يتخذ موقفا واعيا من الرسم خصوصا والفن عموما بربطهما في عملية تغيير العالم:

ـ ان رأي موندريان متطرف، وهو يسلب من الفن مهماته المتجددة مع الزمن، وأنا لاأقراه، تأمل ناقدا تقدميا مثل أرنست فشر، فهو يرى أن الفن لازم للانسان حتى يفهم العالم ويغيره. ص٢٩

اذن، العلاقة بين الذاتي والاجتماعي في حالة اسماعيل العماري هي علاقة تفاعل وانسجام، على عكس ما هي عليه في حالة صلاح كامل، وقد شاهدنا الانغلاق حول الذاتي على حساب الاجتماعي، أو في حالة خليل الراضي، والانغلاق حول الاجتماعي على حساب الذاتي. وتغدو علاقة التفاعل بين الذاتي والاجتماعي عند اسماعيل العماري نهجا عمليا لا نظريا فقط لحياته:

بعض الرجال لايستطيع أن يؤكد وجوده الا من خلال الارتباط بامرأة، فهذا يجعله شاعرا بالرضى ولذة الانتماء الى عالم الآخرين، ومعايشة همومهم اليومية. وقد أحسست بهذه المسألة في فترات يأسي القاتمة، وعندما أحببت سامية اتسع احساسي هذا، وتأكد. أريد أن أنتصر على غربتي وتوحدي. الدراسة المتوسطة أمضيتها في مكان، والأعدادية في مكان آخر. وها هي الجامعة تلقي بي في هذه المدينة الثائرة لادرس وأعمل عصرا في جريدة لا أؤمن بخطها. نقلت أمتعتي من غرف الحيدرخانة الرطبة الى فنادق الدرجة السادسة، الى كمب الأرمن، الى الوزيرية. أريد أن أحس بدفْ الانتماء العائلي، لذا استأجرت بيتا، وجئت بأمي من العمارة لتسكن معي، ولولا ذلك لفقدت عقلي. وأنت مثلي يا صلاح بحاجة الى تغيير وضعك، ويجب أن تصدر قرارك بشأن هدى، فلم يبق من السنة الدراسية غير أيام معدودات. ص٩٣

ويذهب بتغيير وضعه الاجتماعي شوطا أبعد عندما يحل مسألته الخاصة بالمرأة نهائيا، وذلك لحظة أن يقرر خطبة سامية:

وكان قراره يشحن عروقه بدم جديد يجعل من خطواته أكثر صلابة. وأخذ يربت بيده على صدره، ويعقب ذلك بتنفس عميق يحس بعده أن أطنان الألم والحرمان قد أزيحت. ص٩٤

وعندما يحاول أن يحل مسألة المرأة بصورة عامة، تنتقل المسألة من الخاص الى العام، فتأخذ بعدا اجتماعيا، وذلك بتعاطفه مع هدى عباس:

ـ أما هدى، فأهل للحب، ولأنها ضائعة ومنسحقة، دفعتها ظروفها المرتبكة الى هذا الوضع المتعب. ص٩٠

ان هذا التعاطف قائم على أساس واع لمسألة المرأة المرتبطة بظروفها الاجتماعية القاسية لا المرأة المدانة، وانطلاقا من هذا التصور الواقعي يحاول أن يبني علاقة جديدة بين هدى عباس وصلاح كامل:

ـ اعتبر دخولها الكلية وعلاقتها معك بداية حياة جديدة لها، أتستطيع ذلك؟ وهز صلاح رأسه بالنفي، ثم قال:

ـ كيف أستطيع؟ ص٩٢

ومن الناحية المقابلة يؤكد عجز شخصية صلاح كامل، البطل السلبي، وبالاستشهاد التالي يثبت اهتزاز هذه الشخصية المتوقعة في الذاتي والأخلاقي المثالي في نفس الوقت الذي يتدعم فيه موقفه الاجتماعي والواقعي السليم:

ـ أعتقد بأن المسألة لا تحتاج الى تعقيد أومماطلة، انس كل شيء، وابدأ مجددا، فنحن لا نملك الوقت الفائض لكي نضيعه في السفاسف. حدد غايتك أولا، فالمرأة لا تحتاج الى هذه الحيرة الواسعة. ان وطننا اليوم يموج في دمه كالطعين، وليس من الوفاء أبدا أن لانتحرك ما دام باستطاعتنا أن نفعل شيئا. ص٩٢

ومن هذه الزاوية الواعية للعمل السياسي يضرب اسماعيل العماري ويتظاهر ص١١٣ لأجل الوطن ـ وضمنيا لأجل تبديل وضع المرأة ـ دون أن يبالي بآلات تصوير المخبرين ص١١٤، ولكنه يصل الى ما لايتوقع:

ـ الأمور جرت بسرعة، أنا خطبت سامية، وهدى خطبت لشخص آخر، والاضرابات أجهضت. ص١٣٨

وهذه أول اشارة لفشل الاجتماعي، فيما يخص العمل السياسي (الاضرابات)، وفيما يخص وضع المرأة (خطوبة هدى). ومع هذا، فهو لا يتردد عن تكرار المحاولة فيما يخص تغيير وضع المرأة في اللحظة التي تفسخ فيها خطوبة هدى:

ـ يجب أن تخطبها.

وانطلق صلاح مقهقها: ـ بهذه السهولة؟

ـ ولماذا لا؟

ـ لست رومانسيا الى هذا الحد الغبي.

ـ أنت واهم.

ـ لماذا لاتدعني وتكفني شرك؟

وزمجر اسماعيل: ـ والضمير؟

ـ لادخل لي في هذه المسألة ثم لماذا تعتبرني المسؤول الوحيد عنها؟

ـ بالنسبة لظروفها الأخيرة أنت المسؤول الوحيد. ثم انها تحبك يا صلاح، تحبك بصدق. اقسم لك. ص١٧٣ ـ ١٧٤

كل المؤشرات تومئ الى واقعية اسماعيل العماري وصواب نظرته نسبة الى لا واقعية صلاح كامل وادعاءاته وأوهامه. ويبدو، للوهلة الأولى، أن محاولة تبديل وضع المرأة المضطهدة (هدى عباس وقد تحولت رمزا) عن طريق الرجل الواهم (صلاح كامل وقد تحول رمزا) لا عن طريق مكان المرأة في علاقات الانتاج، هي محاولة خاطئة. اذن، لماذا يلح عليها اسماعيل العماري الذي يتميز بوعي حاد؟:

ـ لدى أمي[10] مثل تردده دوما مفاده أن السيء الذي نعرفه أفضل من الحسن الذي لانعرفه. ولا أدري لماذا اقتنعت في الأخير بأنك قادر على اعادة ترتيب حياتها من جديد، وان تركتها في وضعها الاستثنائي فانك ستعرضها الى سقوط محتوم. انها شابة وجميلة وساخطة على نفسها أيضا، والعشرات ينتظرونها، يفتحون أبواب سياراتهم، ويلوحون بمفاتيح شققهم، ويهمسون بكلمات الحب المنتقاة. ص١٧٤ ـ ١٧٥

بل على العكس، بسبب هذا الوعي الحاد يريد اسماعيل العماري أن يصل الى عملية انقاذ مزدوجة للرجل الواهم وللمرأة المضطهدة بتلاحمهما معا لمواجهة الوضع الاستثنائي: علاقات الانتاج القمعية السائدة والاسوأ من كل شيء. وهذه المواجهة تأتي على أساس الوعي بها:

ـ وما العمل اذن؟

ـ أعد علاقتك معها أولا، وبعد أن تهدأ الحال أطلب يدها، وستسير الأمور نحو الأحسن. ص١٧٥

ولكن الفشل سيكون خاتمة هذه العلاقة، وقد وقفنا على أسباب ذلك مفصلا عند تحليلنا لشخصية صلاح كامل.

وأمام هذا الوضع الاجتماعي الاستثنائي وفشل المحاولة في تغيير وضع المرأة الكامن في تغيير الوضع السياسي، ينتقل اسماعيل العماري من الاضرابات والتظاهرات كوسيلة نضالية الى حمل السلاح في وجه السلطة الاستبدادية كوسيلة نضالية أخرى ص١٧٩ تريد أن تصل الى تحقيق نفس الهدف المتمثل بالتحرر الاجتماعي والسياسي والخلاص من الاستبداد. ونحن على عكس خليل الراضي الذي يفسر لجوءَهُ هو للسلاح كآخر أمل بفترة اليأس الرهيبة ص٢٧٠ التي مر بها وبعض المناضلين، فما في هذا التفسير

الا العامل النفسي الثانوي، اذ أننا نربط اللجوء للسلاح كوسيلة نضالية لاتخريبية بظروف البلد السياسية التي تدهورت الى حد أصبح اسقاط الحكومة ممكنا برواد بار واحد فقط من بارات بغداد... والأسلحة قناني العرق والبيرة الفارغة. ص٢٦١ وعلى

هذا الأساس، فاللجوء للسلاح الحقيقي لاسقاط سلطة استبدادية متهاوية هو وسيلة ثورية، طالما ـ وهذا هو الأهم ـ يمكن أولا التعجيل بهذا الاسقاط، ودون أن يضعضع ثانيا من هيبة ونفوذ الأحزاب التقدمية العريضة في نضالها ص١٧٩. وتاريخيا، لقد كان للسلاح المناضل عشية ثورة تموز الثانية التقدمية والتصحيحية فعله الحاسم في المعركة السياسية التي قادتها كل الأحزاب التقدمية بنفس طويل ودأب متواصل.

وعند هذه النقطة، نأتي الى الشخصية الثانية لاسماعيل العماري، الشخصية البشعة، شخصية مسترهايد المفزع التي يلبسها الدكتور جيكل الوديع، والتي يحاول بها الراوي أن يصل إلى نسف الأسس الموضوعية التي وقفنا عليها بالتفصيل لشخصية اسماعيل العماري الأولى الواقعية والايجابية. وكل ذلك يبدأ مباشرة بعد الثورة، وعلى التحديد، بعدَ اختلاف سياسي بين اسماعيل العماري والسلطة الجديدة.

لنتابع، عن مقربة، الانقلاب الطارئ على شخصية اسماعيل العماري من خلال صورة الشخصية الثانية.

ملحوظة أولى:

لقد أكدنا، فيما سبق، أن اللجوء الى السلاح المناضل لا التخريبي في وضع سياسي محدد وظروف تاريخية محددة (العهد العارفي المتهاوي) هو عملية ثورية، ومن وجهة النظر المادية الموضوعية هذه لا من وجهة النظر النفسية الوجودية المتمثلة باليأس أو الحقد أو القلق والأرق نَفَينا عن اسماعيل العماري صفة التطرف والتهجم أو التهجم والتشنج التي يحاول الراوي الصاقها في شخصيته المناضلة، وتوصلنا الى أن حمل السلاح في وجه السلطة الرجعية لم يكن أبدا واحدة من نزواته ص٧، ولأن حدة وعيه وواقعية ممارساته تبعده أساسا عن مثل هذه النزوات، التي لم تظهر أبدا من خلال شخصيته الأولى.

ملحوظة ثانية

ان الصاق صفة التطرف والتهجم أو التهجم والتشنج على اسماعيل العماري، مثلما قلنا، يبدأ مباشرة بعد اختلافه مع السلطة الجديدة، وكان من الأجدى أن يبرز هذا الاختلاف بوضعه في اطار الصراع السياسي الديمقراطي وليس في اطار مذكرات صلاح كامل، الشخصية السلبية والمثالية، مما أدى الى نقل وجهة نظر صلاح كامل عن الاختلاف وليس الاختلاف ذاته، والأخطر من هذا ـ فنيا ـ أن الربيعي قد أوقع شخصية اسماعيل العماري ذاتها في مأزقها السياسي من خلال تصور صلاح كامل لا من خلال تصور اسماعيل العماري ـ وشتان بين التصورين المثالي والواقعي ـ ورؤيته للعالم. ولهذا لم نقف أبدا على أسباب الاختلاف، ولا على مبرراته، وتفاصيل هذه المبررات، وبقينا نحاوره، مثلما هي عادتنا مع شخصية صلاح كامل، من الخارج.[11]

لنقرأ كيف يقدم صلاح كامل الشخصية الثانية لاسماعيل العماري من خلال مذكراته:

انه هو. اسماعيل العماري بوجهة المتجهم الى حد التحدي، وبطلعته المتشنجة نفسها. أكثر من عام مر عليه هنا (في بيروت)، لم أره، ولم أحادثه. غابت أخباره عني، واختفى عن أيامي وجهه الصديق. ظننت أنه جاء باحثا عني، وأنه متلهف لرؤيتي كما كان فيما مضى من أيام. نهضت من مكاني، وانتظرته باطلالة مرحبة، ولكنه تحاشاني، وارتمى بعيدا عني على أحد مقاعد الدولتشة فيتا أعطاني ظهره، وترك نظراته تصهل صوب البحر الهادر أمامه.

اسماعيل العماري ينكرني اذن؟ ويسحب نظراته عني بحدة قرفة وترفع غريب؟ ما السر في هذا؟ لعلها واحدة من نزواته؟ لا. كنت أظنه مشوقا الي، متسائلا عن أخباري، عن الصحة والأحوال، عن الزمن والصدأ، عن الفن والوطن، ولكنه قابلني بهذا الوجوم الأبكم... الخ. ص٧ ـ ٨

الانطباع الأول الذي لدينا من النص السابق هو عدم صدق الصورة الفنية المنقولة. لاسماعيل العماري، وأن الصورة الفنية ما أتت الا لخدمة أهداف مقصودة سيتضمنها الحدث. والانطباع الثاني هو هيمنة التصور الاخلاقي الأحادي ـ تصور صلاح كامل المعتاد ـ للعلاقات الاجتماعية، والتي تمنع على الصداقة أن تكون ميدان تفاهم واختلاف بل تماثل ورقابة، وترجع العلاقات الاجتماعية ذات الأسس المادية والقوانين المحددة الى الذات وانفعالاتها المتقلبة.

واذا ما أردنا ملاحقة السؤال الذي يطرحه صلاح كامل: ما السر في هذا؟، في موقف اسماعيل العماري الغريب؟ لوجدنا أنفسنا نوغل أكثر فأكثر في أعماق منطق خاطئ:

انه مأزوم (هكذا فجأة) يعيش وضعا خاصا، يبدو فيه حاقدا على كل من بقي في الوطن. انه واحد من مجموعة حائرة في بيروت، لاتستطيع العودة ولاتستطيع البقاء ص٩

ويصبح المنطق الخاطئ مرجعا أولاً وآخرا لتسلسل الأحكام

والأحداث المتعلقة بشخصية اسماعيل العماري، وفيما لو سلمنا بصحة ذاك المنطق الخاطئ، أن اسماعيل العماري مأزوم فعلا، فانه سيظل ملاحقا بـ لعنة ماضيه السياسي حتى ولو أراد أن يعيد بناء ذاك الماضي من جديد: انه رسام في احدى مجلات المقاومة، ووضعه محرج كما قلت حتى داخل المنظمة. ص٩ ولن يقف الأمر عند حد الوضع المحرج الخاص باسماعيل العماري نفسه فقط بل وسيتعدى ذلك الى المنظمة الفدائية كلها:

ـ كنت آخذ على اسماعيل العماري تطرفه وتعامله المتشنج مع الأمور، فالعصر لا يتحمل هذا مطلقا، وكذلك العمل السياسي، أتدري بأنه حمل مرضه معه حتى الى المنظمة الفدائية التي عمل فيها، وأحدث فيها انشقاقا طفيفا؟ ص٢٧١

لتعمم اللعنة الملاحقة لاسماعيل العماري، فتغدو لعنة جمعاء ومرضا ساريا.

وكلما سألنا عن السر، سر الشخصية الثانية لاسماعيل العماري، نواجه بحيثيات السر الخارجية، وعلى شكل عناصر سردية في خدمة حوار مختزل يحاول أن يحل محل حدث حي:

ـ قبل أيام شتمك، وانهد عليك بسيل من السباب، وقال ان صلاح كامل انتهازي وبوق للسلطة.

ـ لماذا يقول هذا. وهو يعرف أن المسألة ليست هكذا؟ ص١١

لا من طرف ولا من آخر نصل الى أسباب الاختلاف، هناك فقط قدرة كلية للمحُاور على اصدار الأحكام أو نفيها دون القيام بأدنى جهد في سبيل تنفيذها أو لحضها. وعند التقاء صلاح كامل باسماعيل العماري يجري التركيز على حقد اسماعيل العماري وتطرفه أمام صداقة صلاح كامل وثوريته عن طريق اللفظة التي يتضمنها الحوار دوما:

قال (اسماعيل العماري) بنبرة ما زالت ساخرة:

ـ يبدو أنك تتقدم؟

ـ ماذا تعني؟

ـ اسمك مبرز لدى السلطة، وأصبحت توفدك في وفودها الرسمية. وابتلعت سيف كلماته الجارح على مضض ثم قلت:

ـ أرجوك يا اسماعيل أن تفهمني.

ـ وهل تحتاج هذه الأمور الى فهم؟

ـ تعرف بأنني رسام بارز رغم كل الاعتراضات التي قد ترد على رسومي، ولم تعطني الثورة أكثر مما أستحقه.

وانطلق ضاحكا، وهو يقول:

ـ أتقول ثورة؟

ـ نعم، انها ثورة وفق قناعتي وقناعة التقدميين.

وزفر بحرقة، وهو يرد:

ـ أي تقدميين تعني؟ أمثالك؟

ـ أنا موقن يا اسماعيل أنك تنظر للأمور بتشنج كعادتك دوما. اسماعيل العماري لم يتبدل، ولا يزال ضمن عقلية الطالب المتطرفة بحبها وعدائيتها. الوطن اليوم يمر بظروف ايجابية جديدة، ويجب أن نعمل كلنا من أجل ترسيخها.

وتمتم بحقد:

ـ انه وطنك أنت لا وطني أنا، انني اليوم انسان آخر حتى اسمي استبدلته، فاتركوني. ص١٩ ـ ٢٠

لا نعتقد أبدا بأن هذا هو منطق اسماعيل العماري، وقد وقفنا على شخصيته الأولى الحادة الوعي والمتعلقة بالوطن الى أبعد حد. والغريب في المسألة أن تنقلب الأمور رأسا على عقب بكل هذه البساطة، فيصبح صلاح كامل السلبي والذاتي من يدافع عن الوطن واسماعيل العماري الايجابي والاجتماعي من يتنكر له، وفوق هذا، يهبط الى مستوى المناوشات اللغوية. واذا ما أردنا اتباع نفس طريقة الصاق التهم على شخصية روائية من طرف شخصية روائية أخرى، فلن يكون من الصعب علينا الحاق صفة التشنج في مواقفه أيام الكلية على صلاح كامل:

وأحس صلاح فجأة بأنه كان متشنجا، وأن هذا التشنج المنغلق لا يوائم طبيعته السمحة... الخ. ص١٧٤ مع وضع عدد من علامات الاستفهام والتعجب فيما يخص هذه الطبيعة السمحة الهابطة من سماء الأخلاق، والتي يؤكدها الراوي عنوة تماما مثلما يؤكد الطبيعة اللاسمحة لاسماعيل العماري عنوة أيضا.

وفيما يخص عقلية الطالب المتطرفة، فمن السهل الصاقها على خليل الراضي:

قال صلاح:

ـ أحداث حاسمة.

وعلق خليل:

ـ لم يعد للمنشورات ولا لمذكرات الاحتجاج دور بعد. الوقت اليوم وقت مجابهة فقط، ويجب أن نحيل كل مدينة الى ساحة قتال. ص١٩٥

واذا ما عدنا للتفاصيل البنيوية للشخصيتين السابقتين، فنحن أقرب الى قبول التشنج في حالة صلاح كامل و التطرف في حالة خليل الراضي على الرغم من طريقة الالصاق النعتي ـ تماما مثلما هو الحال مع اسماعيل العماري ـ في الحالتين المذكورتين.

لا نلبث أن نقف على حيثية جديدة لأزمة اسماعيل العماري

عن طريق حواريات صلاح كامل وأصدقائه دوما، وهذه المرة عن طريق حوار بين صلاح كامل وسعدون الصفار:

- واسماعيل العماري؟

- ما زال في العمل الفدائي. وقد التقيت به في بيروت، ولكن يبدو أنه لن يصل الى جواب أخير عن تأزمه بعد اعتقاله واعترافه. ص٣٦

اذن، فقد تم اعتقال اسماعيل العماري بعد حمله السلاح في وجه النظام العارفي الرجعي من طرف أعوان هذا النظام، حسبما نفترض، فالأمر غير واضح في الرواية، ومن غير المعقول أن يُعتقل من طرف السلطة الجديدة التي ناضل اسماعيل العماري على طريقته من اجل أن تأخذ الحكم والتي بمجيئها ينتهي أوتوماتيكيا دور السلاح في معركة التحرر السياسي. وبعد الاعتقال، لانلبث أن نعرف أن اسماعيل العماري

- وكأن هذا قدر كل مناضل يعتقل - قد اعترف. وأمام اعترافه على مثل هذه السهولة (!)، أي أمام سقوطه السياسي. وبسبب هذا السقوط، لا يطيق اظهار وجهه الصفيق مثلما يقول كريم الناصري في الوشم، وفي الوقت نفسه، لايمكنه التعامل مع أفراد السلطة الجديدة لاختلافه القديم واياهم حول أنجع الوسائل الموصلة الى السلطة: السلاح العسكري أم السلاح السياسي، وبما أنه اختار السلاح الأول الذي لم يصل به الى السلطة، وأن معارضيه اختاروا السلاح الثاني، والذي وصل بهم الى السلطة، اذن، لابد من الخلاف والانشقاق الأبديين، وعلى هذا الأساس، سوف يقف اسماعيل العماري في وجه السلطة الجديدة ويشتمها منذ ساعاتها الأولى، ويناصبها العداء... الخ. ص٢١، وكل هذا غير معقول لا منطقيا ولا وفنيا.

أولا لأن هذا المنطق هو منطق لاتاريخي، وثانيا لأن اسماعيل العماري ذا الهدف الصلب والشكيمة القوية لن يعترف - كشخصية متينة بنيويا ومعرفيا - بمثل تلك السهولة، واذا اعترف، فلن يكون مجرد اختلافه مع التنظيم حول أيهما أفضل الكفاح المسلح أم الكفاح السياسي سببا في كل هذا الهجوم على ثورة تموز الثانية، فهو يستطيع وعي ما هو صائب فيها اذا ما نظر اليها من زاوية اسقاط النظام العارفي الاستبدادي وحدها فقط، فكيف اذا ما أخذ بعين الاعتبار:

الاصلاح الزراعي وتأميم النفط وتأسيس الجبهة الوطنية وتوجه السلطة الجديدة الاشتراكي بما في ذلك معاهدة الصداقة مع الاتحاد السوفييتي، ودعمها للثورة الفلسطينية، وحلها للمسألة الكردية... الخ، كما ويستطيع وعي ما هو خاطئ فيها وضرورة النضال الديمقراطي لتقويم الخطأ، وعلى أساس هذا الوعي بالخطأ والصواب يجدر أن يكون الاختلاف.

ان الاختلاف مثلما ظهر في الرواية غير مقنع وغير مبرر لكل ذاك التجهم والتهجم اللذين الصقا بشخصية بريئة كان اللجوء الى شتى السبل في سبيل ادانتها. وهنا لا يعيينا تكرار أن الربيعي في محاولته لأسباغ وجهة نظر صلاح كامل المثالية على اسماعيل العماري هي التي أوقعت التطور الروائي في مأزق المنطق الخاطئ - الصائب، ولهذا، كان موقف اسماعيل العماري من خلال شخصيته الثانية دخيلا عليه، وهو، بالأحرى، موقف صلاح كامل المثالي والمتناغم تماما مع شخصية البطل المتضاد والسلبي التي يمثلها.

أما السر الفني في كل ما سبق، فكامن في الوصول الى أن خليل الراضي الايجابي هو نقيض اسماعيل العماري تماما ص٨٥، فهل هذا صحيح؟ نجيب بالنفي. لأن اسماعيل العماري هو الذي مثّل الشخصية الايجابية المتعددة الأبعاد - وليس هذا من اختراعنا ولكن الدلالة مثلما رأينا هي التي تؤكده - بعكس خليل الراضي الايجابي الأحادي والانفعالي. وفكرة التناقض بينهما غير عقلية وغير موضوعية الا من زاوية أن شخصية خليل الراضي قد مثلت الانحسار والانحصار في الاجتماعي المثالي، حتى ولو أراد لها الراوي العكس، وأن شخصية اسماعيل العماري قد مثلت الامتداد والتواصل بين الذاتي والاجتماعي وبين الاجتماعي والاجتماعي، بين كفاحين: الكفاح العسكري والكفاح السياسي، حتى ولو أراد لها الراوي العكس أيضاً نعم، من هذه الزاوية يمكن أن يكون التناقض بين خليل الراضي

واسماعيل العماري بعد أن يتخلف الأول في الانفعالية والأخلاقية واللفظة الثورية بعيدا عن بعد نظر الثاني ووعيه وواقعية ممارساته.

وختاما لتحليلنا لشخصية اسماعيل العماري نجدنا نتساءل: هل حقا كان استشهاد اسماعيل العماري انتحارا مثلما يؤكده خليل الراضي؟ ص٢٧١

أولا: لابد من دحض المفهوم الذي يقول بأن المرأة تحول دون الانتحار (حالة عامر الموسوي)[١٢]، وأن السياسة تقود الى الانتحار (حالة اسماعيل العماري) ما لم تحل دونه المرأة. ورغم أن اسماعيل العماري متزوج من سامية سعيد زميلة الدراسة، وقد دفع عنه الانتحار تطبيقاً للمفهوم السابق، الا ان الراوي، وتأكيدا لذات المفهوم، قد فصلها عنه حينما تركها في بغداد، وبعث بالعماري ليضيع في شوارع بيروت. ومع هذا، يحيل اسماعيل

العماري المفهوم السابق بلا أساس، ويؤكد عدم صحته، فالمرأة لاتحتاج الى هذه الحيرة الواسعة ص٩٢ مثلما يقول. وبشهادة خليل الراضي نفسه الذي يؤكد: اسماعيل العماري أكثركم وعيا للمسألة اذ قادها الى مستقرها الأخير، وحدد المرأة التي يحبها، والغاية من وراء هذا الحب، ولم ينسرب أمام خرافات الخيال طويلا. ص١٤٩، وبشهادة أخرى لأحد الفدائيين تظهر قضية المرأة، بالنسبة لاسماعيل العماري، كجزء من قضية الوطن لا المرادف ولا البديل، لأن قضية الوطن هي قضية كل العلاقات الاجتماعية التي يجب النضال من أجل تغييرها بما في ذلك العلاقة الخاصة بالمرأة:

ـ لم أعرف انسانا أحب وطنه مثل اسماعيل العماري. وقبل مقتله كان يدور في شوارع بيروت كالمجنون، دون أن يحس بالأمان فيها. وقد حدثني كثيرا عن زوجته وطفله الذي لم يره، وعن مدينته العمارة، كما حدثني عن أصدقائه ومنهم أنت (صلاح كامل). كان بشوق لأن يعود اليكم، ولكن كبرياء، كانت تمنعه عن ذلك. وقد قدم طلبا الى القيادة في ايامه الأخيرة يرجوها فيه أن تنقله الى القرى الجنوبية في لبنان ليساهم في الدفاع عنها من الهجمات الاسرائيلية المتكررة. ص٢٦٦

ثانيا: لم يكن اسماعيل العماري يريد موته بقدر ما كان يريد مواصلة دربه النضالي في الدفاع عن القرى الجنوبية، والوقوف الفعلي الى جانب الكادحين من فلاحين وعمال

يصبون الى تحرير أرضهم، وبهذا العمل ينفي اسماعيل العماري عن نفسه صفة السلبي الذي غادر العراق هرباً من مسؤولياته، ويصبح الشخص الوحيد من بين الشخوص الروائية كلها الذي استطاع أن يحطم اسار الوعي البورجوازي الصغير للنضال، وحيث قاوم بضراوة، ولولا شراسة الاعتداء الصهيوني لما طال الموت اسماعيل العماري:

كان رحيله الى الجنوب في ظروف خاصة أعقبت تهديدات اسرائيلية في الضرب والانتقام. وقد وقع المحذور في حرب المائة ساعة في العرقوب، حيث استخدم العدو فيها فرق الكومندوس وسلاح الدبابات وطائرات الهيلوكبتر والطائرات المقاتلة. وقد لقي العدو مقاومة ضارية ابان هجومه مما أجبره على تكثيف معداته العسكرية وزيادة عدد طائراته النفاثة. ص٢٦٦

واسماعيل العماري عندما مات مقاوما في قلب الشراسة لم يفعل الا أن أعطى حياته للمقاومة الفلسطينية ـ اللبنانية التي استطاعت أن تصمد، وتبقى، وما صمودها وبقاؤها الا اشارة الى أنها ما زالت حية، وأن العماري ما زال حيا بها.

ان فكرة الانتحار هنا فكرة دخيلة، وقد كان بامكان الربيعي أن يركز على الاختلاف السياسي ـ مثلما ذكرنا أكثر من مرة ـ من خلال الصراع الديمقراطي والطبيعي بين صفوف حركة التحرر الوطني والاجتماعي، وقد كان بامكانه أيضا أن يربط التحرر الوطني بانتماء اسماعيل العماري الى صفوف الفدائيين في لبنان بالتحرر الاجتماعي الذي أخذ خليل الراضي على نفسه عهدا لدعمه تحت شعار: يجب أن نقف بجانب الثورة حتى تمضي الى تحقيق المزيد من الانجازات. ص٣٦، ولنفلت من حدة الشعار، ولا نبقى عند أثره التجريدي الذي أخذ كل أبعاد الشخصية الثانية لخليل الراضي. المتجول ص٤٣ ومنها قضيته الأولى والأخيرة ص١٤٥.

والمرأة لديه ثلاثة أنواع:

المرأة ـ الحقيقة: عاهرة تأتيه أو يذهب اليها ليأتي بها:

خلا الجو لسعدون الصفار في الشقة عصر أمس، حيث غادرها رفاقه لحضور عرض مسرحي في قاعة الكلية. ولم يستطع المكوث في الشقة بانتظار واحدة تضغط على زر الجرس، فخرج ببيجامته، وأخذ يدور في الشوارع الخلفية وأمام الشقق التي يسكنها الطلبة العزاب، وتمكن من استدراج واحدة قادها الى مكانه. ص٦٠

. **والمرأة ـ الحلم**: يستحضرها في خياله فيمارس معها الحب عن طريق الاستمناء:

لاتخف، فهي ليست الأولى، وقد لعنت قبلها آباء وأجداد كل ممثلات السينما وراقصات الملاهي، واستحضرتهن في خيالي ممارسا عمليات استمناء حمراء. ص١٢٧

. **والمرأة ـ نصف الحلم نصف الحقيقة**: يمارس معها لا كل الحب ولا كل الحلم، تفهمه، وخبيرة بنزواته، وهي مشروع زواج بعد التخرج:

انها تفهمني جيدا، وخبيرة بكل نزواتي، ولذا تقول لي دائما: مهما درت وتجولت وبحثت ياسعدون ستعود لي يوما، لأنني ملاذك الأخير. ولذا أعلن أمامكم بأعلى صوتي: اذا تخرجت من كليتكم الحقيرة هذه خالي الوفاض فلا تترحموا علي أبدا، بل إفرحوا من كل قلوبكم، لأنني سأعود الى وكري الأول، للقلب الذي يحبني وينتظرني منذ خمس سنوات. ص١٤٧

ومع ملاحظة بؤس الحلم وبؤس الحقيقة هناك غياب للشعور بالعودة ـ حتى هذه المرحلة ـ في الحالات الثلاث. ان غياب مثل هذا الشعور يعني أن سعدون الصفار قد توصل الى نوع من التوازن النفسي من خلال ممارساته الجنسية، والتي يمكن أن

تعكس موقفه الحياتي، وعن طريقها كانت مواجهة الواقع البائس، ورفض هذا الواقع. لقد عبر خليل الراضي عن رفضه للواقع البائس عن طريق عمله السياسي، وهنا، يعبر سعدون الصفار عن رفضه للواقع البائس عن طريق عمله الجنسي. ولكن هذا الرفض، في كلتا الحالتين، بلا قاع، لأن الأول يبقى محوماً في دائرة هموم خليل الراضي السياسية لاهموم الشعب السياسية، لنصل الى هموم خليل الراضي الذاتية، فتتساوى الهموم الذاتية بالهموم السياسية. ولأن الثاني يتبدد مع أول كأس خمر أومع أول مغامرة عاطفية جديدة لتبقى ذات الهموم الذاتية المضخمة، والتي، على اثرها، تتحقق الحركة المعاكسة، فبدل أن يرفض هو الواقع البائس يرفضه الواقع البائس، ويخلفه عاجزا على هامشه. ان رفض البطل هنا هورفض واع عن طريق ممارسة غير واعية، تتحول المرأة واياه الى قوة جبارة تمسخ الانسان وتجرده من أدنى شعور بالكرامة:

ولكنني بجوع أبدي للحب، سأخرج وأدق أبواب الأقسام الداخلية كلها، وأصرخ فيهن: لماذا لاتغامر واحدة منكن بحبي أيتها العاهرات لترى أي قلب أنا؟ ص١٤٥

ويتبدل البطل السلبي في تعامله مع المرأة: من قوي ولكنها الأقوى الى ضعيف ولكنها الأقوى:

ـ أنا أحبها، صدقوني.

ـ هذا ذل يا سعدون العظيم، ليست هناك امرأة واحدة تستحق دمعة من رجل، دموع الرجال شيء مقدس ياصديقي. ص١٤٦ ـ ١٤٧

ونقرأ في مكان آخر:

ـ أيها الغبي، انك تمنحها أنوثة فائقة، جرب أن تستمع لصوتها دون أن تنظر الى وجهها.

وقال سعدون:

ـ لاأقدر. ص١٤٨ ـ ١٤٩

وهكذا تتبدى علاقة البطل السلبي بالمرأة من موقف رافض للواقع البائس الى موقف عاجزا أمام الواقع البائس. فيهرب الى السعودية:

ـ فرصتي الوحيدة في السفر الى السعودية، والعمل في التدريس هناك لأمتلئ بالنقود، وأتطهر من أيام البؤس هذه. ص١٢٨

ليعود بالمال ولو عاد بالبواسير ص٨٤ و أضاع وقته في تدريس الرسم لأناس يعتقدون أن رسم الأشياء الحية حرام. ص٣٤ وتساقط شعره ص٨٣. ومن جديد، سيتحول الموقف العاجز أمام الواقع البائس عند الحصول على المرأة بواسطة المال الى انتصار على الواقع البائس. وهنا لاتقف المعادلة عند القوي الذي على علاقة مع المرأة الأقوى، ولكن عند الضعيف الذي يريد أن يستعيد قوته عن طريق المرأة التي تبقى دوما الأقوى، عن طريق **المرأة لا الحلم ولا الحقيقة:**

ـ نحن حائرون ياصديقي، وحيرتنا أكبر منا في أغلب الأحيان، والمرأة جزء كبير من هذه الحيرة الشاسعة. لابد من المرأة هذا ما أقره، على الرغم من أنني أدرك بأننا لانقدم على الزواج الا في لحظة ضعف بحثا عن القوة والمسند فيه بعد أن نكتشف كذب العواطف والعلاقات في الأخير.

وهز سعدون الصفار رأسه موافقا ثم قال:

ـ أنا ضعيف الآن، وأريد أن أتزوج. ص٣٨

ومع الضعف، لابد من الشعور بالعورة تجاه المرأة ذات النوع الخاص، انها المرأة القوية بعائلتها وشرفها وطيبتها ودماثتها، ودون ذلك كيف يمكنه أن يصل الى توازنه الحياتي:

ـ كنت منطرحا على ظهري، ولا أدري كيف مرت ببالي ذكرى عائلتها، فنهضت، وأسرعت الى أمي لاسأل عن أخبارها، فأخبرتني أن الوالد قد توفى، والبنت معلمة في بغداد، والأهم من كل هذا أنها لم تتزوج، ولم أتوان عن أن أطلب منها الذهاب الى بغداد لتخطبها لي، وقد لبت أمي الطلب، وتمت الأمور بيسر.

ـ هكذا اذن.

ـ نعم، وهذا يؤكد على أنني اكثر ثورية منكم.

وضحكت عاليا من تعليقه هذا الذي قال بعد أن أطلقه:

ـ وجدتها فتاة طيبة ودمثة... ص٨٣

والبطل السلبي أكثر ثورية، بالطبع، اذا ما حسم الأمر على مثل هذه الطريقة التقليدية، وعلى الخصوص، اذا ما كان الأمر متعلقا بالمرأة التقليدية أيضاً. وعند امتلاكها، سيغدو قويا مثل السابق، ولكن دوما في عالم المرأة الأقوى:

ـ عندما أمتلك جسد امرأة ستحل مشكلتي المزمنة. تصور جسد امرأة شابة لي وحدي؟ آنذاك ستفتح عيناي، وسأستطيع رؤ ية طريقي بوضوح. ص٨٤

كل تعقيدات الواقع ستحل عندما تحل مشكلة البطل السلبي الجنسية، وسيحقق بالمرأة ما يعجز عن تحقيقه بالعمل السياسي.

ان انتصار الذاتي على الاجتماعي واضح هنا، تماما مثلما حصل مع صلاح كامل، ولكن بشكل صريح وحاد ومتعدد الجوانب، وتجد معادلة الذاتي (سعدون الصفار) والاجتماعي (خليل الراضي) حلها الحاسم لمصلحة الذاتي مهما كانت ثورية

الحجة (سعدون الصفار البطل السلبي يقول أيضا فيما يخص زواجه والطريقة التي تزوج بها: انني أكثر ثورية منكم!) عندما يقرر خليل الراضي الزواج في الأخير، والاحتماء بالمرأة كالآخرين:

- سأتزوج من أرملة رفيق لي، أحس وكأنني مسؤول عنها وعن طفليها ص٢٧١

وهنا ندخل في المستوى الأرقى للشعور بالعورة أمام المرأة، يصبو الى الشعور بالتفوق على السياسة مع السياسة، وعلى المرأة مع المرأة، فلا يحقق ذلك الا عن طريق المثالي والأخلاقي. وهكذا، استطاعت المرأة، العلاقة والتعلق، عند تحليلنا لسعدون الصفار، أن تكشف عن شخصيته الحقيقية السلبية، وقد رسمت ملامح البورجوازي الصغير بحركته الطبيعية، وان لم تتقاطع مع الحركات الأخرى الأساسية، والتي ظلت غائبة، للصراع الاجتماعي. لقد قدمت هذه الشخصية الخفيفة على أساس أنها شخصية سلبية بوعي تام، ومن هذه الزاوية، يأتي نجاحها وأثرها الساخن.

خاتمة

لايمكن للاحساس الفني الفردي أن ينفتح وينمو الا من خلال المأساة الاجتماعية، فأي ممارسة ابداعية لايكتب لها النجاح، على المستوى الفردي، الا اذا اعتمدت على الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته ومصالح فئاته المتضاربة. أضف الى ذلك، كل عمل ابداعي، مثلما سبق لنا وقلنا، ليس عملا حياديا، هودائما تعبير عن مصالح طبقة من الطبقات المتصارعة.

والعمل الروائي، انطلاقا مما سبق، لايمكنه أن يشكل الاستثناء. انه سلاح ايديولوجي يخدم أهدافا طبقية يعرضها بشكل تبدو فيه وكأنها حقائق مطلقة، وبالتالي، فهو إما يدعم ايديولوجية الطبقة المسيطرة، واما يحاربها، ويعري ما وراءها من مصالح.

ورواية الأنهار لعبد الرحمن مجيد الربيعي لا تخرج عن هذه الدائرة، وعلى الخصوص، فيما يخص، تعرية هذه المصالح، وهي تتمحور على صعيدين اثنين، على صعيد الاحساس الفردي، وعلى صعيد الاحساس الاجتماعي. فعلى صعيد الاحساس الفردي، تؤرخ لها في همومها الشخصية بدأ من مشاكلها الدراسية، ومروراً بمشاكلها العاطفية ونتائج ذلك على حياتها اليومية، وانتهاء

بمشاغلها السياسية التي تحاول أن تكون امتداداً لمشاغل كافة الطبقات الكادحة. وعلى صعيد الاحساس الاجتماعي تؤرخ الأنهار لمرحلة دقيقة من تاريخ العراق وتاريخ الأمة العربية، مرحلة التحضير لثورة تموز الثانية ولعمر الثورة الأول ضد الحكم العارفي الذي كان يكبت حريات تحرك القوى التقدمية، ويطلق جواسيسه وشرطته وعساكره للانقضاض على كل معارض للسياسة القمعية في العراق آنذاك. وتؤرخ الأنهار كذلك، على صعيد الاحساس الاجتماعي دوما، لمرحلة مابعد هزيمة أنظمة بورجوازية الدولة الرجعية في حزيران ١٩٦٧، ونتائجها، وانعكاساتها على الأوضاع الاجتماعية في العراق، وتأثيراتها على جمهور المثقفين خاصة.

لقد اختار الربيعي، وهويتعرض لهذه الأوضاع، أن يجسدها عبر شخصيات انتقاها من فئة اجتماعية غير قادرة ولا علاقة لها بالانتاج.

انها فئة الطلاب غير المنسجمة، والتي تنحدر من طبقات اجتماعية متباينة، فئة مثقفين «يتعاطفون» مع قضية الشعب، و«يناضلون» من مواقعهم قصد المساهمة في الصراع العام الذي تخوضه الجماهير لأجل فرض طموحاتها الأساسية على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

غير أن اختيار الربيعي هذا يبقى محدودا، أي أنه يحدد المساحة التي يدور عليها الصراع، كما أنه يضع حدودا لأفاق الرواية الابداعية والاجتماعية. فالاطار الذي تدور فيه الرواية يبقى مغلقا، لاينفتح على الطبقات المرتبطة بالانتاج: العمال والفلاحون الفقراء. ولايعطي أية صورة تقريبية عن آلامهم وآمالهم أوعن دورهم وموقعهم في الصراع الدائر ضد السلطة الاستبدادية، ويبقى مجال الأحداث الأساسي مرتكزا على الكلية وعلى المقاهي أو البارات التي ترتادها الشخصيات. وعليه، فان صورة الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعرضه الربيعي علينا تبقى ناقصة،

وتصبح الرواية تسجيلا لصراع فئة اجتماعية هامشية (طلاب) بمعزل عن الطبقات ذات المصلحة في التغيير، أو، على الأصح، تصبح تسجيلا لهموم مختلفة لطلاب لم يرتبطوا ارتباطا عضويا بالهموم التي يعيشها المجتمع، ومن ثم بقيت أهداف نضالهم غير معينة ومحددة بل عامة وفضفاضة. وتجدر بنا الاشارة الى محدودية وعيهم السياسي: انهم جماعة من المثقفين المتمردين على السلطة. الحاقدين على الأوضاع الاجتماعية بما فيها من اضطهاد وقهر، والذين يطمحون، بشكل طوباوي، الى مجتمع عادل دون ادراك منهم لمحركات الصراع وعوامل التناقض

داخل المجتمع، لطبيعة السلطة ومصالحها، ولطبيعة الطبقات الشعبية ودورها في بناء مجتمع خال من الاستغلال، وهم لايدركون حتى دورهم، كفئة مثقفة، في التوعية ونشر الوعي السياسي.

ومع هذا، كل شخصيات الرواية تهتم - على طريقتها - بالمشاكل السياسية في بلدها لدرجة أن معاشرة المرأة عندها - مثلما رأينا - تأخذ بعدا سياسيا! والخيط المشترك بين هذه الشخصيات مثلما قلنا - هو رفض الواقع، وكل منها تعبر عنه بطريقتها الخاصة. فاذا كان خليل الراضي يرى حله في اعتناق العمل السياسي نجد أن سعدون الصفار يراه في اشباع رغباته الجنسية، كماويراه صلاح كامل في التوازن بين العمل السياسي والارتماء في أحضان امرأة أو الانكباب على شرب الخمر. وبناء على هذا المبدأ الخمر والمرأة هدفان أساسيان في البنية الروائية، وهما العاملان الوحيدان اللذان يكشفان عن حقيقة الشخصيات بل يرتدان بالشخصية الروائية الى وضعيتها الحقيقية في الصراع، أي، التذبذب في المواقف الذي يؤدي الى التراجع ولو مؤقتا.

المرأة والخمر عنوانان للهرب من الواقع وعجز الفعل في الواقع، وعندما تحضر الخمر أو المرأة تحتجب الاهتمامات السياسية أو توضع على الهامش. كل أحاديث صلاح كامل مع هدى عباس لاتتخللها ولا كلمة واحدة عن الوضع السياسي، وان حصل، فبشكل عابر، ولدافع اظهار التفوق على المرأة في عالم الرجل. ان المرأة والخمر تعادلان السياسة، لكل منها حيرته الشاسعة ص٣٧ وتعقيداته ولا فرق في الدرجة بينها، والاستحواذ على المرأة وقت فشل عمل سياسي: بدأ حديثهما المعمود في السياسة (صلاح كامل وعبد الحميد الفلوجي) وأقالا حكومات، وأسقطا زعماء، وزحفت الخمرة لتزحزح عرش الرؤوس ص٧٧ واطلاق العنان للخيال يأتي عندما يعجز العقل، لأنه لا يمتلك رؤية علمية لمجريات الصراع: يقول عبد الحميد الفلوجي: أستطيع اسقاط الحكومة بروادبار واحد... والأسلحة قناني العرق والبيرة الفارغة. ص٢٦١

وهكذا تتشابك الخمر والمرأة والسياسة في اهتمامات الشخصيات، وتمحي الفواصل بينها، فتفقد السياسة قيمتها في الوقت الذي تفقد فيه المرأة أيضا قيمتها، وتتحول الى موضوع بيع وشراء على أيدي أبطال الرواية. لنسمع ما يقوله صلاح كامل وهو في حالة سكر: هيا تعالوا، تجمعوا، لنضحك، لنسكر، لنوزع المنشورات السرية، لنضاجع العاهرات، لنتظاهر. ص٢٥٥

ويظهر الجو النفسي للأبطال مثلما تصوره الرواية جوا مأزوما أمام شرق يبدو واقعا ممتلئا، ثورات وانقلابات وخونة وأبطال. ص١٦ انها أزمة مثقفين يتعاملون مع الواقع بالرفض غير الواعي لمتطلبات الصراع الاجتماعي، فهو رفض يتجلى فيه الاشمئزاز، ويزخر بطاقات كبيرة من الحركة لاتستغل استغلالا جيدا في العمل السياسي اللاحزبي واللامنتظم، والذي سرعان ما يتوقف: وعندما بحت حناجرنا وتعبنا عدنا الى مقاعدنا الدراسية، وها نحن نباشر الدوام بانتظام كطلبة نجباء وأذكياء. ص٢٥ أضف الى ذلك الخوف الذي يمتلك هذه الشخصيات، ولا سيما في حالة صلاح كامل، فأثناء اضرابات كلية التربية يكتفي صلاح كامل بتأمل المتظاهرين، والقاء نظرة على جو الاضرابات، ثم لايلبث أن يحس بالدوار، ويصرعه الاختناق ص١١٥. وفي المظاهرة التي جرت بمناسبة ذكرى هزيمة حزيران ٦٧ تخور قدماه ارهاقا ورعبا عندما يطلق رجال الشرطة الرصاص على المتظاهرين ص١٩٤.

وبالطبع، نحن لانطالب المناضل بأن يكون ذا قوى خارقة، لكن الحضور البارز للتردد بل للانكفاء على النفس علامة من علامات الطبيعة الاجتماعية للفئة التي اختارها الربيعي: انها فئة متقلبة ومترددة وعرضة للقلق النفسي وتضخيم الأنا. معها ليس هناك انخراط تام في الصراع الاجتماعي، وان كانت الرغبة متوفرة، وكل ما هنالك ملامسة طفيفة له، بينما تأخذ الأعباء النفسية التي هي صدى للمشاكل الاجتماعية والسياسية حيزا كبيرا من اهتماماتها.

فأزمة الابطال اذن هي أزمة القدرة على اعطاء جواب للواقع والفعل فيه، هي أزمة الانتماء السياسي السطحي، وهي التشتت الفكري للبورجوازية الصغيرة المحدودة الآفاق في الحركة والتغيير. وليس بغريب أن تعطي هذه الظاهرة ما عبرت عنه احدى شخصيات الرواية، سامية سعيد، بقولها: من المؤلم أن النكسات تخلق في الغالب عشرات المرتدين اليائسين من شبابنا. ص٢٥ كما أنه ليس بغريب أيضا أن يصرح صلاح كامل لصديقه عبد الحميد الفلوجي: لقد ضاعت الحقيقة في هذا البلد. ص٢٣٥

انه اليأس، هذا الذي عبر عنه النفس القصير في عملية النضال السياسي، الى جانب نفي الوجود. لذا، جاء البحث، بطرق سهلة، عن ميادين أخرى لتثبيت هذا الوجود. والوصول الى هذه الخلاصة يؤكد الأهمية الوثائقية - التاريخية لعمل الربيعي هذا، ولباقي أعماله على حد سواء، التي تشرح عوالم الطبقة البورجوازية الصغيرة، وكمؤشر حار - من بين مؤشرات أخرى - على مفترق الطريق الذاهبة نحو الغد الأفضل، والمجتمع الخالي

من الاستغلال.

ملحوظة أخيرة

لايكفي أن يقـول الـراوي رأيـا في بطله لنقبله قرآنـا منـزلا من السمـاء، بل لابـد وأن نضعـه في ميزان التقييم الدلالي بعيدا عن النـوايـا الطيبـة، وتحت المجهر العلمي الذي عن طريقه سيتضح صواب رأي الـراوي أوخطأه. ومـا لفت انتبـاهنـا، عنـد قراءاتنـا النقـديـة للأنهـار، وفيما يخص شخصية اسماعيل العماري على التحـديـد، أن النقـاد قد انقسمـوا الى قسمين، قسم ساذج اتبـع نفس طريقـة الصـاق الأحكـام التي اتبعهـا الراوي بشكل ببغاوي دون أدنى تمحيص أو تفنيد يذكـر، ودون الاعتمـاد على منهجيـة فكـريـة ما، وقسم فطن شكـك بـ الصـاق الأحكـام، واستطاع أن يختـرق دائـرتهـا، ويـدلي برأيـه الخاص، ليس من منطلق المثل خالف تعـرف المكروه، ولكن من منطلق منهجي، وان بدا سريعا أو مخالفا لمنهجنا.

ويمكننـا ادراج، تحت القسم الأول، النـاقـد المصري أحمد محمـد عطيـة، عنـدما اعتبر اسماعيل العماري الثوري المتطرف المتشنـج الـرافض لكـل تطـور ثوري . . . الخ. (ص٤٩ المرجع السـابق)، والنـاقد العراقي محسن جاسم الموسوي، بذات رؤية النـاقـد السـابق، عنـدما اعتبر اسماعيل العماري الطالب الثوري والـرسـام الصحفي كان خلال الأحداث التي سبقت الثورة مأزوما بشكـل خاص، ورغم انسجـامـه في حركة النضال السياسي ضد الحكم، وبـالفعـل فان هذه الأزمـة تحولت الى تمرد بشكل ـ كما أخبـرنـا صلاح كامـل ـ خطـرا في بلد كالعراق يتميز بعراقة العمل السياسي التقدمي المنظم. . . الخ (ص١٧٩ المرجع السابق).

ان الترديـد الببغـاوي لمـا جاء في النص الأصلي واضح هنا، والمـزعـج أكثر، هو هذه السهولة التقييمية في العملية النقدية عند هذين الناقدين اللذين لا يترددان عن الباس الثوري ثوب المتطرف أوثوب المأزوم، ورصفهمـا كلمـات مجـانية على خط واحد بينما الفرق شاسع بين معانيها كمصطلحات مستقلة، فكيف ومعنى كل منها في النص ودلالته؟

ونجـدنـا مندهشين من رأي للناقد العراقي رزاق ابراهيم حسن الذي يتمتع بموضوعية ملموسة، والذي ينحو نحو المنهج العلمي في تحليله دون أدنى شك، عنـدمـا يقـول: وأمـا اسمـاعيـل العماري، فانه يجد حل مشكلته في الانتماء الى العمل الفدائي، وكان هذا الحل مؤقتا لم تتح له فرصة التواصل معه، حيث انتهى بعد ذلك الى الانتحار نتيجة طبيعته الرومانسية المتطرفة. (ص٣١ المرجع السابق)! فمن أين لاسماعيل العماري بمثل هذه الطبيعة الرومانسية والمتطرفة لولا أن ألصقها به صلاح كامل الصاقا وردَدها رزاق ابراهيم حسن ترديدا لاموضوعيا وعاجلاً؟

أما تحت القسم الثاني، فندرج الناقدين العراقيين سليمان البكري[13] وعبد الرضا علي،[14] عندما لمس الأول وعي اسماعيل العمـاري عن مقـربـة ورأى فيـه امتـدادا متطـورا لشخصية رياض قاسم في الوشم (ص١١٦ المرجع السابق) وعندما أضاف قائلا: لقـد وعي هذا الثـوري القضيـة، ورفض مشجب المنشـورات والمظـاهـرات الذي سلكه البعض، واختار طريق الكفاح المسلح حيث يحقق الانسـان وجـوده الثـوري في التحدي اليومي المباشر للرجعية العربية وللصهيونية المجرمة. (ص١١٦ المرجع السابق)

وحـول الشخصيـة الثانية لاسماعيل العماري يقول عبد الرضا علي: ان ذلك كله جرى بشكل لايدعو المتلقي أن يوافق على ما جاء في وصف صلاح كامل ويقره لأن العماري لم يكن متشنجا، ولم يكن بذلـك الحقـد الذي صوره صلاح، انه انسان أسقط عنه الشـرف السيـاسي كما أسقط عن كريم الناصري في الوشم، وهو لهذا لايريد أن يراه أحد من الذين عايشوه أيام كان في التنظيم، اذ أنه بالنسبة لهم كان يمثل. . . . الخ. (ص٦٢ المرجع السابق).

ومن الملاحظ أن الرأيين السابقين مختلفين في جزء منهما مع رأينـا ومخـالفين للنتـائـج التي توصلنـا اليها عند تحليلنا لشخصية اسمـاعيـل العمـاري، اذ اننا لانرى أدنى تعارض، على عكس ما أدلى به الأستـاذ سليمـان البكـري، بين ممـارسة الكفاح المسلح والممـارسـة السيـاسيـة، واذا امتنعت احـداهمـا أن تكون امتدادا للأخـرى، في ظروف تاريخيـة محـددة، فيمكن أن يكون الجمع بينهمـا ضروريـا، في ظروف تاريخيـة مخالفة. هذا، ولانستطيع نزع صفـة الثـوري عن منـاضلي احدى الممارستين على حساب الأخـرى، ففي كليهمـا تحقيق للهـدف الأخيـر المتمثـل بالتحرر السياسي والاجتماعي.

أمـا بالنسبـة لرأي عبـد الـرضـا علي الـذي يتـركز في السقوط السيـاسي لاسمـاعيـل العمـاري ككـريم النـاصري بعد اعترافه، فنحن ضده، على اعتبار أن فكرة الاعتراف غريبة عن البنية الفنية لشخصيـة اسمـاعيـل العمـاري الـواقعية والصلبة الأهداف مثلما قدمت في المرحلة الأولى للرواية.

ان اسمـاعيـل العمـاري الشخصيـة الايجـابيـة المتفاعلة بين الـذاتي والاجتمـاعي التي تنفي خليـل الـراضي وسعدون الصفار معـا، وهي في الـوقت نفسـه، النقيض الايجـابي لصلاح كامل، البطـل المتضـاد. وعلى هذا الأسـاس، يمثل صلاح كامل خليل

الـراضي بنصفـه الاجتماعي وسعدون الصفار بنصفه الذاتي ـ وان تميز بحركته المتعددة الجوانب ـ ومن هذه الزاوية تُبنى العلاقة بين الشخصيـات الأربـع . ونحن بودنـا ، بعـد أن كشفنـا عن البعـد الاجتماعي المثالي لخليل الراضي ، أن نكشف عن البعد الذاتي ولكن اللامثالي لسعدون الصفار، فنصل بهما، مرة أخرى، الى تكوين البطل السلبي المكتمل.

سعدون الصفار: الذاتي المتعدد الجوانب

شخصيـة سعـدون الصفـار شخصيـة عبقرية وفريدة في الأدب العـربي ، على الـربيعي أن يكـون فخورا بها. وعلى عكس خليل الـراضي ، يقـدمهـا الربيعي كشخصية سلبية منذ البداية، بشكلها الفني ومضمـونهـا النفسي والاجتمـاعي ، وتنجـح هذه الشخصية السلبيـة بنفي نفسهـا عن طريق العبـرة التي يغتني بها الأثر الأدبي عنها ونفس القارئ معا.

ويظهـر الـربيعي شخصية سعدون الصفار، وهي تحب، وهي ترقص، وهي تغني، وهي تبكي، وهي تسكر، وهي ترسم، وهي تحلم، يظهـرهـا بشكـل كاريكـاتـوري ، يحاول، من خلاله، أن يكشف عن جديـة هذه الشخصيـة ، وبمعنى آخر، أن يصل، عبر الساخر، الى المأساوي فيها، حيث تتفجر أبعادها الانسانية العميقة.

لنر كيف يقدم سعدون الصفار نفسه:

ـ اصبر قليلا، وسترى ما سيقوله التاريخ عني. ان عصركم هذا سيسمى عصر سعدون الصفار. ص٢٦

يتعامل سعدون الصفار مع التاريخ كشاهد على عظمة أفعاله، وتنعكس الآيـة ، فبـدل أن يرقى الى مستـوى العصر، يرقى العصر الى مستـواه، حيث سيستمـد من لوحـاتـه المعنى والأهمية، ومن منطلق أن يغـدو سعـدون الصفار محورا للتاريخ، وليصبح للتاريخ البعد الذاتي لسعدون الصفار، نجده يناشده، ليدخله من بابه الواسع:

أيها التاريخ افتح لي بابك على مصراعيه. ص٢٨

ومن منطلق التاريخ ـ الذات يوزع على صحبه اشعاع العبقرية:

وصفق صلاح، وهو يردد: ـ أؤ يدك، أنت عظيم!

وأردفت هدى: ـ وأنا لمستها أيضا.

ـ طبعـا، طبعـا، لأنهـا تشع وتتوزع حتى على المحيطين بي، والا من أين لكم هذه العبقـريـة؟ لافي الـرسم. فقـط وانمـا في الكلام أيضا. ص٢٧

ومـع ذلـك، فسعـدون الصفـار ـ التاريخ بكل عظمته وعبقريته أصغر من المرأة وأقل قوة وعبقرية:

ولكنها سر بلائي، وبلاء كل العصور: الحيوان الناعم الأليف. ص٦٧

ان النظـرة المتخلفـة للمرأة واضحة هنا، ولكن من زاوية البنية الفنيـة لهـذه الشخصيـة يصبـح معناها: ان سعدون الصفار عظيم وعبقـري وقـوي، ولكن المـرأة، سر بلائـه، أعظم وأقـوى وأشـد عبقـريـة، وهـذا مفتاح هذه الشخصية التاريخية. سعدون الصفار يتمحور في التاريخ، وهو والتاريخ يتمحوران في المرأة:

على أي شيء أجازف اذا لم أفعل ذلك من أجل أنثى؟ ص٦٢

فتبدو المرأة أقوى من التاريخ:

خليل الراضي يقول السياسة والسياسة فقط أما أنا فأقول المرأة والمرأة فقط ص٦٧

وعلى أسـاس التـآلف في التضـاد بين السيـاسـة والمرأة، بين التـاريـخ والمـرأة، تقـوم العـلاقـة بين خليـل الـراضي وسعـدون الصفـار، ولتنتصـر المـرأة دومـا، فاذا ما حضـرت المـرأة انتهت السياسة، وانتهى التاريخ، وجعل سعدون الصفار من نفسه تاريخها

حواشي

*ع. م الـربيعي: الانهـار، مكتبـة الثورة العربية، بغداد ١٩٧٤ ط. أولى، دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩ (ط. ثانية).

(*) الدراسة فصل من رسالة دكتوراه دولة قدمت لجامعة السوربون في باريس

(١) يتضح التمايز بين الشخصيات من خلال أول حوار لها حول هزيمة ٦٧ (ص٢٣-٢٤) وقد بدا الرأي الشخصي والموقف السياسي لكل منها واضحين ومعبرين عن تحركها المستقل في البنيان الروائي العام.

(٢) رزاق أبراهيم حسن: المرجع السابق ص ٣٠.

(٣) الفصـل الثـامن لا علاقـة له بمجـرى الاحـداث التي نحن في صدد ملاحقتها، فهو يجري في الحاضر بينما احداثنا تتعاقب في الماضي، وقد سبق وأشرنا الى عدم التزامنا بالخط التقطيعي للبنية الذي انتهجه الكاتب.

(٤) يؤكد الراوي على لسان احدى الشخصيات الرجالية بأن هدى عباس «شريرة بالفطرة» ص[١]، ويجعل من هذه الشخصية الرجالية، دون دهشة، «تاريخها المتجول» ص[٤٣] مما يصب في عمق تحليلنا للمرأة ـ الموضوع، للمرأة المتنفية في «عضلات» الرجل، ليصبح الرجل ـ السيد كل شيء، ويغدو تاريخها المتجول! واذا ما سالنا لماذا هي «شريرة بالفطرة»؟

يأتي الجواب لانها «لم تتوان عن الايقاع في شباكها بكل الذكور» ص[٤٢] من هذه الزاوية، فقط يرتسم عالم اذا ما ارتسم، وفقط لغاية «الادانة» ص[٢١٨ و٢٦٠]

ومع هذا، فنحن نتعاطف مع هدى عباس الى أقصى حد، بصفتها امرأة مضطهدة.

(٥) يقول عبدالرضا علي في هذا الصدد: «أراد الربيعي أن يخلع كل صفات عشتار الشبقية في توسلاتها اللاهثة للجنس أمام كلكامش على هدى عباس أمام صلاح كامل، وفي ظني أن هذا التشبيه لم يأت الامن الخارج فقط.» ص[٦٤] في: عبدالرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٦. ونحن نتفق مع هذا الاستنتاج الخاص بشكل العلاقة بين هدى عباس وعشتار دون أن يمنعنا ذلك من تبني العلاقة كمضمون صحيح أخذ شكلا «خاطئا».

(٦) طه باقر: ملحمة كلكامش، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥، ص٦٨. وفي مكان آخر حيث لاتنقله الى التحضر فقط بل وتجعل منه انسانا يعمل في خدمة الانسان: كل الخبز يا أنكيدو فانه مادة الحياة ـ واشرب من الشراب القوي فهذه عادة البلاد ـ فأكل أنكيدو من الخبز حتى شبع ـ وشرب من الشراب القوي سبعة أقداح ـ فانطلقت روحه وانشرح صدره وطرب لبه ونور وجهه ـ نظف جسده المشعر ومسحه بالزيت ـ وأضحى انسانا، لبس اللباس وصار كالعريس ـ أخذ سلاحه وانطلق يطارد الأسود ليريح الرعاة في المساء ـ اصطاد الذئاب وقهر الأسود ـ فاستطاع الرعاة أن يهجعوا في الليل مطمئنين ـ صار أنكيدو حارسهم وناصرهم ـ انه الرجل القوي والبطل الأوحد ص٦٩. وبناء على ذلك، أبدا لم ترم المومس شمخة، المرأة ـ المثل الأدنى، بالشرك أنكيدو، بل حققت فيه الانسان، ونفت عن نفسها، كالمرأة، الوصمة التي ألصقها بها الرجل المعاصر وأثبتت أن وصمتها ماهي الا اختراع لنفسي مريضة، وأن بامكانها، مهما كان وضعها الاجتماعي، مومسا أكانت أم بتولا، أن تلعب دورا نظيفا في خدمة الانسان والانسانية.

(٧) طه باقر: المرجع السابق، ص٧٦. ولنلاحظ أن التركيز على الصداقة هنا قد أتى في بعدها الأخلاقي الأحادي لا الاجتماعي الفعال: وهز الاصدقاء السكارى رؤوسهم موافقين، وتأملهم صلاح بأخاء، ثم فتح ذراعيه

(٨) ب. س. ترافيموف: في: جماليات ملحمة كلكامش، ترجمة عزيز حداد، منشورات مكتبة الصياد، بغداد ١٩٧٣، ص١٧٨.

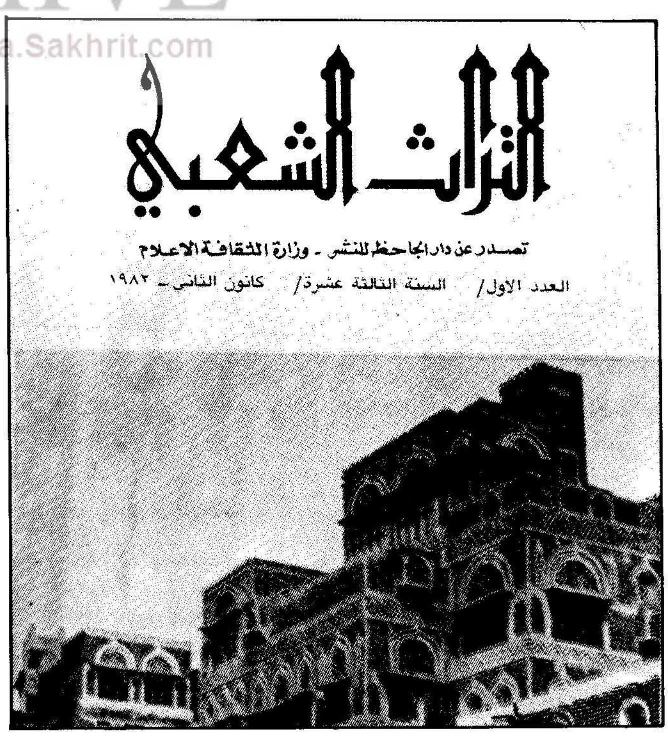
(٩) يؤيدنا عبد الرضا علي في فشل لوحات الملحمة عندما يقول: ان الربيعي لم يستطع أن يوظف ملحمة كلكامش، التي أشار مرات عدة، توظيفا فنيا يؤدي غرضه، انما كل الذي أراده منها هو أنه أبان عن أعجاب صلاح كامل بشخصية كلكامش في بحثه عن سر لوجوده... ص٦٤ المرجع السابق. وبالمناسبة نشير الى أن كلكامش لم يبحث أبدا عن سر الوجود، ولكن عن سر الخلود، وبين الحالتين فرق شاسع.

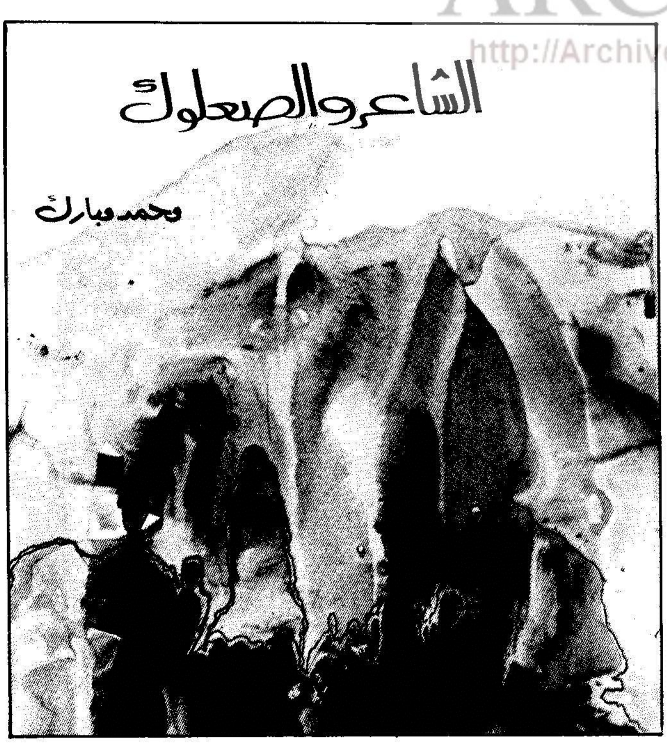
(١٠) اسماعيل العماري الوحيد الذي على علاقة مع أمه، وتبدو علاقته مع أمه حارة غنية برمز الأم ـ الوطن وبالأفعال والأقوال المعرفية والتي لها تأثير عميق.

(١١) يؤيدنا في ذلك عبد الرضا علي عندما يقول: يصف صلاح كامل في مذكراته اسماعيل العماري بالتشنج والتطرف الذي لايبرره لنا على الرغم مما ظهر به من اتزان وروية... ص٦١

هذا ونقرأ على لسان أحد الأبطال: لايبحث عن التفسيرات والمبررات، فربما تكون مطباً يفسد مسرتك كلها. ص٢١٣ وفعلاً لانجدها.

(١٢) يقول عامر الموسوي، احدى الشخصيات الهامشية والمكرسة لخدمة هدف فني معين في الحدث الروائي والتي تنتهي بانتهائه، يقول: لولم أبدل حياتي بالزواج لكان الانتحار خاتمة حياتي. ص٩





اللغة نشوؤها وأهميتها

د. نوري جعفر

نود أن نبين ابتداء ان تفسير نشوء اللغة وتطورها لدى النوع الانساني مازال موضع خلاف بين المعنيين من اصحاب الاختصاص منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر / ويلوح ان هذا الاختلاف ناجمٌ في الاصل عن اختلاف الباحثين في المصادر او المنابع التي تستند اليها تفسيراتهم ، فهناك فئة من الباحثين تأخذ نقطة انطلاقها من «التاريخ اللغوي» Linguistic History [١] وبعض آخر يستند على دراسته المميزات الدقيقة لجماجم وفكوك الانسان المنقرض [٢] .

«هناك ايضا في الوقت الحاضر نزعة جديدة في دراسة اصل اللغة وارتقائها تاخذ بالابتعاد عن الاسلوبين التقليديين المشار اليهما وتستخدم اسلوبا جديدا توصلت فيه الى استنباطات علمية جديدة بالغة الاهمية : وهي تاخذ نقطة انطلاقها من القيام بدراسات مقارنة بين دماغ الانسان وأدمغة القردة العليا المعاصره [٣]

مما لاشك فيه ان حياة الانسان الفعلية ـ على مستوى النوع الانساني ومن الناحية الفردية ـ قد اكتسبت بنشوء اللغة (التحدث بها في اول الامر ثم المدونة بعد ذلك وعلى اساسه) صفة جديدة في مجرى عملية النشوء والارتقاء من الناحيتين البايولوجية المختصة والاجتماعية الثقافية على حد سواء ، وهذا هو احد الاسس العامة التي تميز الانسان الحديث عن اسلافه (البشريات المنقرضة) وعلى الحيوانات الراقية القريبة منه في سلم التطور البايولوجي ، وقد ادى ذلك ـ في اخر المطاف ـ عبر سلسلة من المراحل التطورية المتلاحقة الى نشوء الفكر (بمعناه الانساني المحض) : الفكر المرتبط باللغة والى ارتقائه ايضا في مجرى الحياة الاجتماعية التي ينفرد بها الانسان .

كما ادى ايضا الى نشوء نمط جديد من العلاقة بين الانسان والبيئة التي يعيش فيها (الطبيعية والاجتماعية) وفهمها والكشف عن قوانينها وتسخيرها لضمان استمرار بقائه وتقدمه على الصعيدين المادي والنفساني .

لقد حدث نشوء اللغة وارتقاؤها في مجرى حياة الانسان في كل من جوانبها واسسها الحجمية وفي محتواها او مضمونها على سواء .

فقد نشأت ـ على الصعيد الجسمي ـ ثلاثة مراكز لغوية خاصة في دماغ الانسان ينفرد بها دون ادمغة سائر الحيوانات مرتبطة بحاستي السمع والبصر وبجهاز النطق .

معنى هذا وجود ثلاثة مراكز مخية خاصة باللغة في القسم الامامي الاعلى الايسر من القشرة المخية : احدها واقدمها من الناحية النشوئيه المركز المخي المسؤول عن الكلام المسموع المرتبط بجهاز السمع ويبدأ بممارسة وظيفته على المستوى البدائي بعد الولادة بقليل ، اما المركز المخي اللغوي الثاني فهو المسؤول عن الكلام المنطوق به المرتبط بجهاز النطق (اللسان والشفتين والحبال الصوتية) ويبدأ بممارسة عمله بشكله البدائي منذ بداية النصف الثاني من السنة الاولى في حياة الطفل ، واما المركز المخي اللغوي الثالث فهو المسؤول عن الكلام المكتوب او المدون والمرتبط بجهاز البصر ، ويبدأ بممارسة وظيفته (القراءة) بشكلها البدائي منذ بداية السنة الثالثة .

ولابد من الاشارة هنا الى ان مصطلح «المراكز المخية اللغوية» لايعني ان هذه المراكز مناطق مخية طوبوغرافية محددة . بتحجر منذ الولادة بل هي امكانيات مخية مرنة او مجاميع من الخلايا العصبية المتخصصة المتعاونة والمتبادلة الاثر فيما بينها وبين كل منها وبين الاقسام الجسمية ذات العلاقة ، وما يصدق على المراكز المخية اللغوية يصدق ايضا على الاقسام الجسمية المرتبطة بها وعلى محتوى اللغة كما سنرى .

ذلك ما سيتصل بنشوء المراكز المخية اللغوية وتطورها، اما ما سيتصل بنشوء ادوات الكلام الجسمية الاخرى وتطورها فقد عبر عن نفسه على النحو التالي:

بالنسبة للكلام المسموع المرتبط بتطور جهاز السمع بالدرجة الاولى، وبالنسبة للكلام المنطوق به يتطور جهاز النطق (اللسان والشفتين وجهاز النطق) وبالنسبة للكلام المقروء يتطور جهاز البصر، مع حصول تغييرات جسمية اخرى ذات علاقة بالكلام كالعضلات وتجويف الفم وعظمة الفك الاسفل او الحنك وتضاؤل الانياب وعضلات الاذنين (التي يتعذر تحريكها بخلاف ما عليه الحال عند القردة مثلا) وتقلص الفصين الصدغيين (بفعل اتساع الفصين الجبهيين والجداريين).

يتضح اذن ان الادوات الفسلجية للغة (المراكز المخية اللغوية واجهزة الجسم الاخرى ذات العلاقة التي اشرنا اليها) قد نشأت وتعرضت لعملية تطورية طويلة الامد الى ان وصلت الى وضعها المتكامل الحديث، وهذا يصدق ايضا على محتوى اللغة (الكلمات والجمل والعبارات واساليب التعبير الشفوية والمكتوبة) التي نشأت وتطورت تاريخيا جنبا الى جنب مع نشوء ظروف العيش الاجتماعية وتطورها.

معنى هذا ان اللغة من حيث هي ظاهرة اجتماعية نشأت في مجرى نشاط الانسان الاجتماعي وفي زخم فعاليته الطبيعية (بعد ان نضجت معها وبتأثيرها وتمهيداً لها) امكانيات فسلجية خاصة تَتَعَلَّقْ بالجهاز العصبي المركزي وجهاز النطق وحاستي البصر والسمع بالشكل الذي تحدثنا عنه.

لقد كانت اللغة في بدايتها مجموعة اصوات مبهمة ليست بذات مقاطع واضحة تماما كاجهزتها الفسلجية البدائية اول الامر.

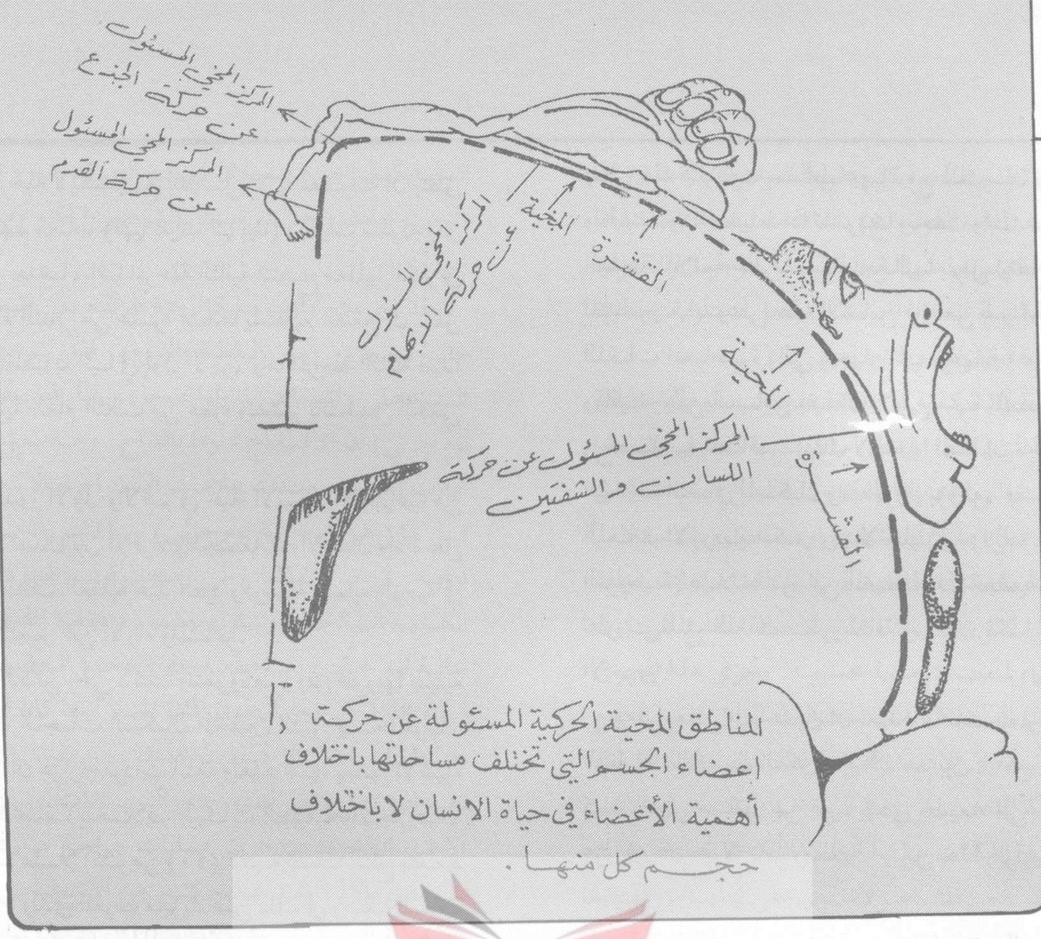
فاللغة اذن تكونت بابسط اشكالها التعبيرية البدائية (من حيث هي اصوات عامة مبهمة) لدى بعض اسلاف الانسان القدامى في وقت اكتشاف النار وظهور بواكير الحياة الاجتماعية المشتركة المبذولة للتغلب على قوى الطبيعة العاتية (الجامدة كالامطار والرياح والحية كالحيوانات المفترسة) منذ نهاية العصر الحجري الاقدم قبل اكثر من مليون سنة.

معنى هذا - بعبارة اشمل - ان الحاجة الى الكلام باعتباره وسيلة التفاهم بين افراد المجتمع البدائي القديم وتنسيق جهودهم قد نشأت اثناء الصراع ضد قوى الطبيعة المخيفة لكسب العيش وصد الاعداء، وقد اتاح اكتشاف النار وتجمع الافراد حولها فرصة نادرة مواتيه لتطور الكلام، اي ان استخدام النار رافقه بالضرورة تطور الكلام المنمق artiulate speech وكانت الكلمات البدائية المحدودة العدد التي استعملها الانسان القديم بسيطة غير متميزة المقاطع وتحمل اصواتا غير واضحة المعالم ولاجذابة النغمات، ويعود السبب في ذلك - من الناحية الفسلجية - الى بدائية جهاز النطق بالدرجة الادنى، غير أن الكلام اخذ بالاتساع والتحسن بمرور الزمن الى ان وصل الى وضعه المستقر الراهن، أي ان الكلام نشأ تدريجيا من حيث هو ظاهرة اجتماعية عندما اصبح لدى الانسان البدائي مايقوله وعندما تطورت ادواته الفسلجية.

لقد كان للمشي المنتصب واستعمال اليدين لتحقيق اغراض اجتماعية جديدة بدلاً من اسناد الجسم وعندما تطور الجهاز العصبي المركزي وجهاز النطق. لقد ادت اللغة بدورها الى حدوث تطور لاحق في ادواتها الفسلجية وهكذا دواليك، كما اصبح الكلام المنمق عاملا في تطور عضلات الوجه وتعبيراته اوقسماته، يتضح هذا على صعيد النوع الانساني في مجرى تاريخه الطويل كما يتضح ايضا في نمو الفرد منذ الولادة حتى النضج، وقد احدث نشوء اللغة وارتقاؤها - من حيث محتواها الاجتماعي ومن ناحية اداتها الفسلجية - تبدلا جذريا ونوعيا في حياة الانسان من ناحية تكديس الخبرة الاجتماعية ونقلها من شخص الى اخر ومن جيل الى جيل.

وفي ضوء ما ذكرنا نستطيع ان نقول ان تعلم الانسان اللغة





يستلزم توافر عنصرين رئيسين متميزين ومتلاحمين في آن واحد هي الجانب الفسلجي الجسمي (الادوات الفسلجية كالمراكز المخية والاجهزة الجسمية المرتبطة بها) والجانب الاجتماعي (محتوى اللغة)، وان كلا من هذين الجانبين وان كان شرطا لابد منه لتعلم اللغة الا انه لوحده غير واف بالمرام، وهذا واضح في اخفاق الحيوانات الراقية تعلم لغة الانسان رغم الجهود العلمية المبذوله وذلك لفقدانها الادوات الفسلجية من جهة واخفاق الاطفال الذين اختطفتهم الحيوانات في سن مبكرة وعاشوا بينها فترة من الزمن في تعلم اللغة عند عودتهم الى احضان المجتمع رغم توافر الامكانيات الفسلجية وذلك لفقدانهم اللغة بمحتواها الاجتماعي من جهة ثانية.

لاشك في ان الكلمة (المتحدث بها والمكتوبة) هي اكثر من مجرد صوت نسمعه اورمز مدون نقرأه فهي بالاضافة الى ذلك تحمل معنى متفقا عليه: اي انها ترمز الى شيء اوتدل عليه اوتشير اليه او تعبر عنه وإن الانسان يستجيب لهذا المعنى وليس للصوت المسموع في حد ذاته اوللرمز المكتوب والكلمة تتصف بالتجريد abstraction والتعميم gensalization فكلمة «كرسي» مثلا هي تجريد عن الكرسي المادي: بحيث اننا نتحدث عن الكرسي المادي مع فقدانه اثناء الكلام كما نفعل نحن الان، وهي تعميم بمعنى انها تدل على جميع الكراسي التي استخدمها الانسان في الماضي ويستخدمها الان وفي المستقبل بصرف النظر عن حجمها ولونها وثمنها والمادة التي صنعت منها، وما يصدق عن كلمة «كرسي» يصدق ايضا على الكلمات الاخرى التي لاتكاد تقع تحت حصر.

وهذا هو الذي يجعل الانسان يصف بكلمات محدودة العدد نسبيا كل ما في الطبيعة والمجتمع من اشياء مادية لاتُحصى ومن معارف غزيره تكدست عبر التاريخ، وقد ثبت ان الكلمات التي يسمعها الطفل من الراشدين المحيطين اثناء السنة الاول من عمره هي بالنسبة له ظواهر فردية متفرقة ينقصها التجريد والتعميم فكلمة «ماما» يقتصر معناها في اول الامر على امه وحدها دون سائر الامهات ولكلمة «طعام» تعنى ما يتناوله هوفقط، وهكذا في سائر الكلمات ثم يتسع معناها بمرور الزمن فتشمل كلمة «ام» امهات الاطفال الاخرين وامهات الامهات وامهات الحيوانات وكذا الحال في الكلمات الاخرى، ويلعب مستوى ثقافة المجتمع الذي يترعرع فيه الطفل دوراً ملحوظاً في سعة مفرداتهِ وفي اتساع معنى كل منها.

وتدل الملاحظة الواعية في مجرى الحياة اليومية المعتادة كما تدل الدراسات الميدانية على ان الطفل يمر اثناء نموه اللغوي بمراحل تطوريه ثلاث متكاملة متلاحمه ومتبادلة الاثر: أولها وادناها وابسطها مرحلة التقاط بعض الكلمات التي يسمعها من الكبار المشرفين على تربيته المتعلقة بتسمية بعض الاشياء المادية المحسوسة والمنطوية على بعض الاوامر والتوجهات السلوكية النشيطة منذ النصف الاول من العام الاول بعد الميلاد.

وفي هذه المرحلة لايستطيع الطفل الا بصعوبة ان ينطق بالكلمات التي يفهم معناها (فهما بدائيا كما بينا) ويكيف سلوكه وفق مستلزماتها الى حدما، اما المرحلة الثانية فتتضح معالمها الكبرى منذ بداية العام الثاني من عمره عندما يستطيع الطفل ان ينطق ببعض الكلمات نطقا بدائيا في اول الامر، واما المرحلة الثالثة فتبدأ بواكيرها في بداية العام الثالث من عمره وتستمر بالتحسن الكمي النوعي مدى الحياة.

تقوم اللغة بالدور الاول والاهم في حياة الانسان الاجتماعية من حيث هي اداة الاتصال بين الافراد والمجتمعات والاجيال واداة نقل المعرفة ونشوء الوظائف العقلية عند الفرد والوسيلة السايكولوجية في تنظيم السلوك والتعبير عن الاراء والمشاعر.

واللغة ـ مثل الكائن الحي ـ تنشأ وتنمو وتتطور وفق ظروفها البيئية ووفق مستلزمات حاجات السكان المحليين الذين يستخدمونها، ولهذا نجد مثلا ان غزارة مفردات اللغة وتعدد اسماء بعض الاشياء والظواهر كلها تختلف باختلاف البيئات الطبيعية والاجتماعية، فلدى الاسكيمو مثلا اكثر من (٤٠) كلمة تصف الثلج بتعدد اشكاله ومواسمه، ولدى العرب مايزيد على ذلك في وصف السيف او الفرس او الجمل والصحراء [٣].

ولدى الشعوب المختلفة في تطورها الاجتماعي مقدار ضئيل من الكلمات التي تعبر عن الامور المجردة او المفاهيم العقلية Conection . وفي كثير من اللغات المعاصرة يتعذر وجود مصطلحات خاصة للتعبير مثلا عن ادوات السيارات او المصطلحات العلمية الحديثة.

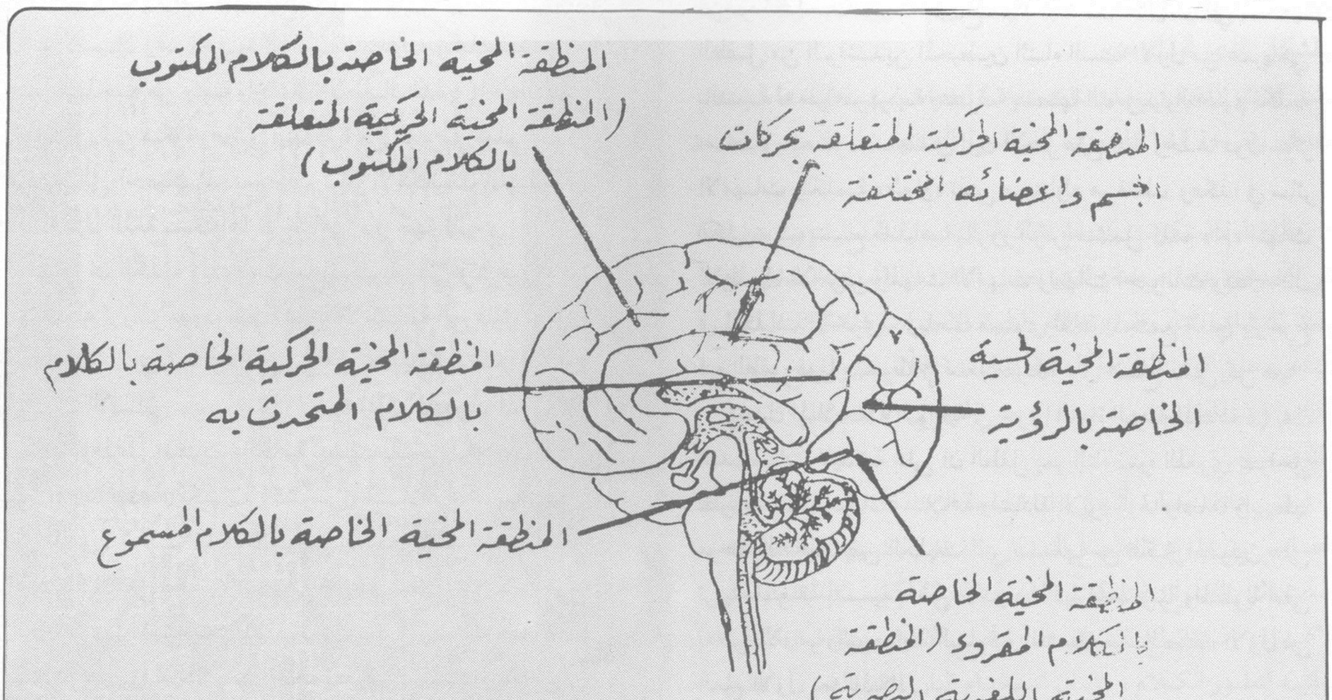
ولكن هذه اللغات بمستطاعها ـ مع ذلك ـ ان تواكب سير العلم والحضارة الحديثة اذا تشربت ونحتت وابتدعت المصطلحات العلمية الملائمة عند نشوء الحاجة اليها بفعل ارتفاع المستوى الثقافي للناطقين بها. وعلى هذا الاساس فانه من غير الجائز علميا تقسيم اللغات المعاصرة (التي يتجاوز مجموعها ٢٥٠٠ لغة) الى بدائية وراقية على اساس فقدان الاولى منها المصطلحات العلمية والحضارية المعاصرة وذلك لان هذا الفقدان ناجم في الاصل عن التخلف الثقافي للسكان وانه يزول بزواله. فقد مر زمن كانت فيه اللغات الاوربية الكبرى (الانكليزيه: الفرنسية: الالمانيه: الروسية) مثلاً مفتقرة الى المصطلحات العلمية والحضارية. وكما تطورت تلك اللغات بتطور ثقافة السكان فكذا الحال في اللغات الاخرى.

يزعم بعض الباحثين ان تعدد اللغات يتعارض مع مبدأ كون اللغة اداة الاتصال الفكري او التفاهم بين الناس. فكل لغة برأيهم كيان خاص مستقل عن غيره يؤدي بطبيعته الى عزل الناطقين بها عن غيرهم عزلا تاماً ومطلقاً. ولكن هذا الرأي مردود عليه من ناحيتين:

ناحية كون اللغة ـ اية لغة ـ هي اداة الاتصال بين الناطقين بها.

ومن ناحية الروابط التاريخية بين اللغات التي هي بعد التحليل الدقيق ذات اصل مشترك أخذت بالتعدد في مجرى التاريخ لعوامل جغرافية محلية استلزمتها ظروف العيش في اماكن متباعدة ومنعزلة.

ومن الجهة الثانية فان اللغات المعروفة في الوقت الحاضر بصورة



مواقع المراكز المخية العليا في نصف الكرة المخية الايسر

خاصة تشترك في تعبيرها عن كثير من الظواهر البيئية المشتركة (الشمس : القمر : الماء : الهواء الخ) بالفاظ متعددة ومختلفة كما ان تركيبها النحوي والصرفي متماثل في كثير من الوجوه. وان غزارة مفردات بعضها بالنسبة لبعض آخر نشأت بفعل مستلزمات الحياة وطبيعة البيئة المحلية الجغرافية والاجتماعية.

تتشرب الكلمة (اية كلمة في اية لغة) بجوانب انفعالية مختلفة الدرجات بالنسبة لمن يكتبها او ينطق بها وبالنسبة للقارئ والسامع (بالاضافة بالطبع الى محتواها الفكري الخالص : معناها المتفق عليه). فكلمة «جمل» مثلا أو «سيف» او «صحراء» بالنسبة لابن الصحراء ترتبط عموما بمشاعر ايجابيه أو سلبية ذات درجات مختلفة العمق بالنسبة للقبائل والافراد. هذا بالاضافة بالطبع الى كون تلك الكلمات اسماء لِمُسَمّيات مادية محسوسة. وتجري هذا المجرى ايضا المصطلحات العلمية بالنسبة للمتخصصين في فروع العلوم الطبيعية والانسانية وفي الادب والفن. ولهذا فان ترجمة التراث الادبي - وبخاصة الشعر - من لغة الى اخرى تقتصر في الاعم الاغلب وفي (فصل الحالات على الجوانب الفكرية الضيقة وتترك وراءها ثروة ضخمة من المشاعر لاتقوى على نقلها من لغتها الاصيلة الى اية لغة اخرى.

واذا توخينا الدقة في التعبير عن الجوانب الانفعالية للكلمات اصبح بمقدورنا القول ان لكل لغة جوانبها الانفعالية التي تختلف باختلاف الافراد حسب تغير طبيعة ارتباطاتهم بِمَدْلولها وعمق اثر ذلك المدلول في مجرى حياتهم العامة والمهنية من جهة وباختلاف الفرد نفسه حسب تغير طبيعة علاقاته يمد لولها اثناء تطوره الفكري الثقافي من جهة اخرى فكلمة «قطه» مثلاً (المنطوق بها او المكتوبة في اية لغة) تثير في ذهن السامع او القارئ وفي ذهن المتحدث او الكاتب صورا ذهنية متعددة وانفعالات خاصة مرتبطة بها.

فالصورة الذهنية لدى الشخص الاعتيادي هي غيرها لدى المختص بعلم الاحياء. وهي في ذهن من كانت له اثناء الطفولة علاقة سلبية بالقطة غيرها عند صاحب العلاقة الايجابية. ومن الجهة الثانية فان للقرينة او السياق Context أهمية خاصة في تفسير طبيعة كثير من معاني الالفاظ المألوفه فكلمة «صرف» يختلف معناها عند اللغوي عنه عند المحاسب. و«ابن العميد» يعني احيانا عميد الطلبه واحيانا اخرى الكاتب المعروف وهكذا، وقد ثبت ان للكلمات اثرا فسلجيا في حياة الانسان الانفعالية السلبية والايجابية. وهذا هو اساس ما يسميه علماء النفس المعاصرون ظاهره (الايحاء السايكولوجي) فسيلان لعاب الفم قد يثيره مجرد نطق كلمتي «ليمون حامض وقد يثيره لدى الشخص الجائع وصف وجبة طعام يحبه.

وقد اجريت تجارب سايكولوجية طريفة على اشخاص وضعوا في حالة نوم جزئي (بين اليقظة والنوم) : فقدرت علامات الترنح أو النشوء على (اشخاص تناولوا قدحاً من الماء قيل لهم (وهم في حالة نوم جزئي) ان الاقداح مملوءة بالراح. وحدث شيء معاكس في تجارب اخرى. وبدت علامات الانشراح او الانتعاش على سيدة قيل لها (وهي في حالة نوم جزئي) انها تشم رائحة عطر يتضوع اريجه. في حين ان المادة التي وضعت قرب انفها كانت غاز الامونيا الكريه الرائحة. وتناول بعضهم مادة مرة المذاق قيل له (وهو في حالة نوم جزئي) انها قطعة حلوى وخيل لبعضهم انه يرى مادة زرقاء اللون في حين ان لون المادة المشار اليها كان ابيض. وهكذا. واستطاع بعض الاطباء ان يحدث - عن طريق الايحاء اللفظي - اعراض حمل وهمي لدى بعض السيدات. كما استطاع بعض الاطباء ان يجروا عن طريق عمليات جراحية صغرى دون ان يشعر المريض بالألم. وقد عولج كثير من الاشخاص من دوار البحر بالايحاء اللفظي. وثبت ايضا ان كثيرا من حالات الصمم السايكولوجي ناجم عن الايحاء اللفظي. وللايحاء اللفظي هذا آثار تعليمية سلبية وايجابية كبيرة وكثيرة يتعذر الاحاطة بها. ولهذا يوحي المربون المعاصرون بضرورة استخدام الفاظ التشجيع وبعث الثقة بالنفس والاطراء ازاء الطلاب المتخلفين في دراستهم بدلا من كلمات التأنيب والاهانة.

هامش :

١)

Revesy,G. The Orijins and Pse - history of Language, London, LongMan, 1956 ٢) كما اتضح مثلا في

Dart,R, On the EnvoLution of Language and Articulate Speech, 1959 ٣) راجع

Du BruL, E.L. Erolution of the Speech, Spriosgfield, Thomas, 1958

٣) من طريف مايروى ان ابا علي الفارسي ينكر ذلك. فقد ذكر الرواة انه قال «كنت بمجلس سيف الدولة بحلب وبالحضرة جماعة من اهل اللغة منهم ابن خالويه.

فقال ابن خالويه : احفظ للسيف خمسين اسماً فتبسمت وقلتُ ما له إلا واحداً : هو السيف.

فقال ابن خالويه : فأين المهند والصارم وكذا؟ فقلت هذه صفات.

هل كان ملتون من حزب الشيطان؟

□ ناجية مراني

جون ملتون (١)

■ جون ملتون ١٦٠٨ - ١٦٧٤، اعظم شعراء الانكليزية بعد شكسبير تشكل آثاره جزءا هاما في تاريخ الادب والثقافة وحرية الفكر في انكلترا. واهم تلك الآثار ملحمة (الفردوس المفقود) التي امتازت باسلوبها الجليل وتشخيصها ابليس تشخيصا يعتبر اعظم انجاز في تاريخ الادب العالمي. ولأعماله النثرية اهمية خاصة في تفسير ثورة البيوريتانيين أو المتطهرين وقد احتلت تلك الاعمال مكانها في تاريخ الفكر السياسي والديني الحديث.

ولد ملتون في لندن وكان ابوه كاتبا عموميا ورجل اعمال ناجحا كما كان موسيقيا على جانب من الشهرة ذكر عنه اهتمامه البالغ بتوفير فرص كريمة من أجل تعليم ابنه وبذلك استطاع ملتون ان يتلقى قسطا وافرا من التعليم، اكاديميا وخصوصيا. قضى سني دراسته الاولى في مدرسة القديس بولس بلندن، وحصل على درجته الجامعية الاولى من كمبردج عام ١٦٢٩، ثم على درجة الماجستير عام ١٦٣٢. وكان حينها ينظم الشعر بالاتينية والايطالية بالاضافة الى لغته الانكليزية اذ بدأ نظم قصائده الانكليزية المطولة عام ١٦٢٨، واعلن ولاءه وحبه للغة وطنه.

■ بعد حصوله على درجة الماجستير عاد الشاعر الى بيت ذويه في ريف قرب وندسور وواصل دراسته الخاصة واكتسب من المعرفة ما لم تزوده به كمبردج، احس ملتون منذ صباه الباكر بانه مدعو لان يكون شاعرا.

وكان من الذين يعتقدون ان الشاعر انما هو شاعر بالفطرة وبالتحصيل معا، لذلك رأى لزاما عليه ان يستوعب التاريخ والفلسفة والادب وان يكتسب الرؤية السليمة لجميع العلوم والفنون التي يحتاجها المواطن الشاعر الذي سيكون معلما وهاديا وقد آمن ملتون في هذه الفترة، بحرية الفكر.

قام ملتون برحلة الى ايطاليا عام ١٦٣٨، وكانت قصائده - غير الانكليزية - قد استقبلت هناك بحرارة من قبل المتعلمين والادباء فاحتفوا به وابهجه حسن الاستقبال وقوى ثقته بنفسه وكتب هناك قصائد اهداها الى مضيفيه كانت من أجود ما كتب باللاتينية.

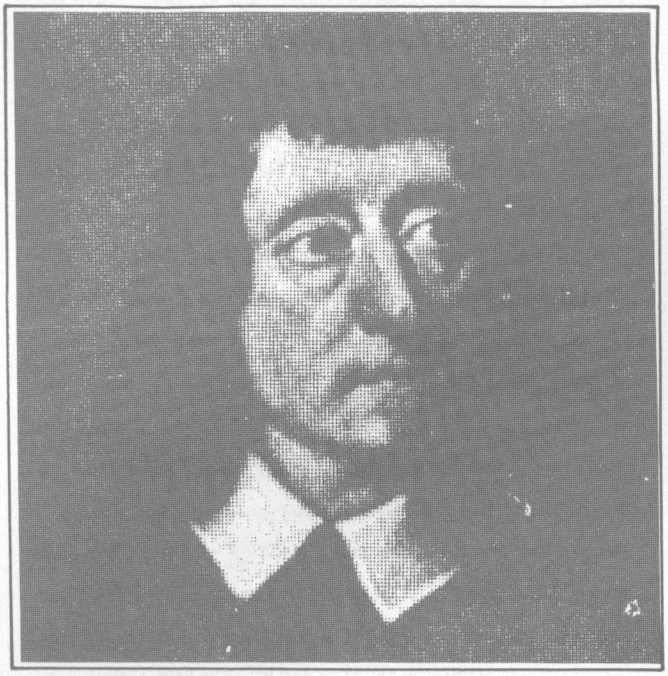
وعلى الرغم من وجوده في مركز الكاثوليكية، لم يغفل زيارة العالم الفلكي غاليلو الذي كان محتجزا بسبب آرائه في الكون وهي آراء تعارض الكنيسة الكاثوليكية. وحين سمع ملتون انباء التوتر السياسي في وطنه اسرع بالعودة الى لندن واستقر فيها، وكان ينوي كتابة ملحمة ارثرية اسوة بشعراء النهضة الا ان الاحداث السياسية صرفته عن ذلك فقد كان النزاع قد قام بين الملك والبرلمان وكان معظم أعضاء البرلمان من البيوريتانيين المطالبين بالاصلاح، وانقسم الناس الى معسكرين متحمسين: ملكيين ومتطهرين جمهوريين، واعلن ملتون انه مع المعسكر الثاني وهو المعسكر الذي تغلب وقضى على الملكية بأعدام الملك شارل الاول عام ١٦٤٩. لذا اوقف ملتون السنوات العشرين ١٦٤١ - ١٦٦٠ لكتابه مقالات تدعو الى

الاصلاح الديني والسياسي وتطالب بحرية الفكر وأهم مبادىء تلك المقالات ان القوة تكمن دائما في الشعب والشعب يودع ثقته حاكما يختاره وفي حالة انحراف الحاكم فان الشعب مخول ان يسحب ثقته من ذلك الحاكم اويعدمه. وقد دعي ملتون ليكون سكرتير اللغات الاجنبية في حكومة اوليفر كرمويل التي اعقبت الملكية. وفي عام ١٦٥١ كان الشاعر يشرف على اهم جريدة حكومية وظهرت منشوراته اللاتينية (دفاع عن الشعب الانكليزي) على المسرح الاوربي، وبدأ خصومه يردون عليه، وكان بصره قد ضعف في الفترة الاخيرة وفقد الرؤية تماما في شتاء ١٦٥١ ـ ١٦٥٢، ولكنه واصل عمله بترجمة مراسلات الدولة. لقد عمي ملتون وعمره ثلاث واربعون وقصيدته العظمى (الفردوس المفقود) لم تكن قد كتبت.

وهب ملتون عشرين سنة من عمره وضحى ببصره من أجل الدفاع عن حكم الشعب ولكن الملكية عادت الى انكلترا بعودة الملك شارل الثاني الى العرش عام ١٦٦٠ وقضت حكومة العودة على معظم المشاركين في حكومة الشعب وكان خطر الموت يهدد الشاعر، اذ صدر امر باعتقاله عام ١٦٦٠، ولكنه اخفي من قبل اصدقائه ثم صدر عفو شمل الجميع، وبقي الشاعر تحت المراقبة حتى توسط له اصدقاء من المقربين للملك وربما اصبح مؤكدا ان الشاعر الاعمى لم يعد يمتلك عداءً ضدا الملكية. واستطاع ملتون خلال السنوات التالية ان ينجز اعظم اعماله الادبية الشعرية فقد انهى ملحمة (الفردوس المفقود) عام ١٦٦٥، وكتب بعدها ملحمة (الفردوس المعاد) وهي تكملة، أو ذيل لسابقتها، كما كتب مسرحية (شمشمون الجبار) وهي مأساة على غرار المسرحيات الاغريقية نشرت عام ١٦٧١.

أما حياة الشاعر الخاصة، فان الكتابات تفيد ان ملتون تزوج ثلاث مرات، كان زواجه الاول بماري باول ابنة احد الملكيين، قد تم قبل اندلاع الحرب الاهلية ببضعة شهور ولم يكتب النجاح لزواج شاعر مفكر متعلم في الثالثة والثلاثين من العمر بفتاة في نصف عمره غير متعلمة ومن عائلة ثرية قامت الزوجة بزيارة ذويها وبقيت عندهم بتشجيع منهم، وكانت صدمة بالنسبة لرجل جاء الزواج بآمال وبماض ناصع وصلوات صادقة. وقد ظهر تأثير هذه الصدمة بمقالة كتبها حول الطلاق، وورد فيها ان السبب الذي اقره الدين للطلاق وهو الزنى ليس كافيا وان الزواج الذي يفتقر الى الحب والانسجام هو نير في عنق الانسان وجريمة بحق كرامته وقد رجم ملتون بسبب هذه المقالة من قبل الملكيين ورجال الدين.

وفي عام ١٦٤٥ توسط اصدقاء بينه وبين زوجته فعادت اليه، وولدت له ولدا وثلاث بنات وتوفيت أثر ولادتها ابنتها الثالثة فتزوج ملتون باخرى لم تلبث أن توفيت بعد زواجها بخمسة عشر شهرا ثم



تزوج في الفترة الاخيرة من حياته، وعاشت هذه الزوجة الثالثة بعد الشاعر واصبح البيت الذي سكنا فيه في بكنها مشاير متحفا لملتون في الوقت الحاضر.

الفردوس المفقود (٢)

(الفردوس المفقود) ملحمة كتبت بالشعر المرسل، وهي بالاصل تتكون من عشرة فصول اوكتب اعيد ترتيبها في اثني عشر. كان ملتون ينوي كتابة ملحمة تضاهي الانيادة لفرجيل، او الالياذة والاوديسة لهوميروس ولكن الموضوع الذي اختاره اعظم من ذلك بكثير حيث انه كما يقول الشاعر كان يتعامل في ملحمته مع الحقيقة العظمى كان يطمح الى جعل الناس يدركون حقيقة عدالة السماء. ان موضوع (الفردوس المفقود) هو سقوط الانسان وقد ربط الشاعر ذلك بسقوط الملائكة وعلى رأسهم ابليس. وقد راعى ملتون في عرضه الاحداث التسلسل الآتي.

الكتاب الاول: ابليس في جهنم بعد طرده من السماء اثر عصيانه العدالة الالهية ومعه مجموعة الشياطين المتمردين الذين تبعوه، وقد دعاهم ملتون باسماء الهه واصنام عرفت قديما في فلسطين وجوارها،

واهم تلك الاسماء ما يلي:

أ ـ Beelzebub وترجمته الحرفية (بعل الذباب) وقد ورد ذكره في كتاب العهد الجديد تحت اسم بعلزبول واشير اليه كمعبود باطل (انجيل متى ١٠/٢٥؛ مرقس ٣/٢٣؛ لوقا ١١/١٥) والكلمة مأخوذة عن العبرية.

ب ـ Moloch وترجمته الحرفية (ملك) وقد ورد ذكره في كتاب العهد القديم تحت اسم (ملكوم) وتحت اسم (مولك) وقيل انه إله العمونيين ـ سكان عمان ـ وان الضحايا البشرية كانت تقدم اليه من قبلهم (الملوك الاول ١١/٦؛ ١١/٨).
ولكن دائرة المعارف البريطانية لسنة ١٩٧٧ (Mic,VI,982) تذكر بان الاطفال لم يكونوا ليقدموا ضحايا الى اله العمونيين، وان الضحايا البشرية كانت تقدم الى اله اليهود انفسم وان اليهود ارادوا ان يمحوا هذه الوصمة عن انفسهم فجعلوه بهذا الاسم ليظهروا ان هذه العادة السيئة انما كانت تمارس من قبل اعدائهم وليس من قبلهم. والكلمة مأخوذة عن العبرية.
جـ ـ Belial وترجمته الحرفية (بلا قيمة، تافه) وقد ورد ذكره في العهد القديم تحت اسم (بليعال) واولاد بليعال هم اعداء الله (قضاء ١٩/٢٣؛ ٢٠/١٣). والكلمة مأخوذة عن العبرية.
د ـ Mammon وترجمته الحرفية (مال أو ثروة) وقد ورد ذكره تحت كلمة (مال) وقيل: «لاتقدرون ان تخدموا الله والمال» وذلك في (إنجيل لوقا ١٦/١٣) والكلمة مأخوذة عن الآرامية.
وفي هذا الكتاب الاول يجمل ملتون موضوع ملحمته.
الكتاب الثاني: مجلس الشورى للشياطين وعلى رأسهم ابليس وهم في جهنم يناقشون مصيرهم.
الكتاب الثالث: حول خلق الله تعالى الانسان حر الارادة مسؤولا عن اعماله؛ الشفاعة والغفران، تحرك ابليس نحو الانسان.
الكتاب الرابع: ابليس يصل الى الانسان في جنته الارضية جنة عدن، وصف الجنة وموقعها، نهر دجلة يسقيها وتتوسطها شجرة الحياة؛ آدم وحواء يعيشان في نعيم وسلام، ابليس يتجسس عليها ويعلم خبر الشجرة المحرمة.
الكتاب الخامس: الملاك الصالح رفائيل يرسل الى الانسان في جنته الارضية ويروي له قصة عدوه ابليس الذي اطاع غروره وعصى ارادة السماء.
الكتاب السادس: الملاك رفائيل يتم حديثه عمّا حدث نتيجة عصيان ابليس وكيف سقط وزمرته الى جهنم.
الكتاب السابع: الملاك رفائيل يصف لآدم كيفية خلق الارض.
الكتاب الثامن: الملاك رفائيل يتحدث وآدم حول تركيب الكون وعلاقة آدم بحواء.
الكتاب التاسع: ابليس يغوي حواء فتأكل من ثمر الشجرة المحرمة، وآدم بدوره يأكل منها متأثرا بحواء.
الكتاب العاشر: الحكم على آدم وحواء بعد الخطيئة، ابليس يعود الى جهنم بعد زرعه الموت والخطيئة على الارض.
الكتاب الحادي عشر: الملاك الصالح ميكائيل يرسل لاخراج آدم وحواء من جنتهما.
الكتاب الثاني عشر: الملاك ميكائيل يتحدث عن المسيحية والبعث المنتظر.

شيطان ملتون

حين قرأ الشعراء الرومانطيقيون ملحمة (الفردوس المفقود) اعتقدوا انها عمل ثوري يعكس آراء المؤلف في الحكم والدين والمجتمع. وبهرتهم شخصية ابليس ورأوا انها تمثل الشاعر الثائر نفسه. فقرن شللي ابليس ملتون ببروميثيوس الاغريقي الذي وهب الانسان النار والحضارة. ورأى بايرون ان ابليس الفردوس المفقود انما هو رمز للثورة على الاستبداد. وقال وليم بليك: لقد كان ملتون من حزب الشيطان دون ان يعلم بذلك. وقد فنّد بعض النقاد مقولة الرومانطيقيين واوضحوا ان شخصية ابليس تناقض شخصية بروميثيوس وتقع في الاتجاه المعاكس تماما.
واوضح انصار الشاعر الكيفية التي لجأ اليها كي يجعل شخصية ابليس تنحل وتسقط، وقال بعضهم: ان ابليس الذي خدع نفسه وخدع تابعيه، استطاع ان يخدع الكثيرين من القراء.
الا ان خصوم ملتون أصروا على توجيه نقدهم القاسي الى الملحمة قائلين ان الشاعر قد شط في البداية فجعل ابليس يبدو مشرقا مجيدا، ثم حاول في النهاية تلافي هذا الخطأ. واشار بعضهم الى وجود تناقض بين الذي اراد ملتون ان يقوله في الملحمة (٣) واختلفت مواقف النقاد والباحثين تجاه اعمال ملتون عامة وتجاه الفردوس المفقود خاصة، وكان ذلك النقد محكوما بنزعات الناقد السياسية والدينية. ومن اقدم الذين هاجموا الشاعر على هذا الاساس صموئيل جونسون، وهو من نقاد القرن الثامن عشرة فقد اعترف جونسون قائلا ان الفردوس المفقود من اعظم ما انتجه العقل البشري ولكنه استدرك معلنا عدم استساغته اياها لان مؤلفها كان جمهوريا ولم يكن منتميا الى كنيسة ما (٤). وكتب الشاعر والناقد الانكليزي تي. إس. اليوت في النصف الاول من القرن العشرين كلاما مشابها لزميله ابن القرن الثامن عشر، اذ قال: ان ملتون هو شخص غير مقبول بنظر المتخصصين بالاخلاق او اللاهوت اوعلماء النفس اوحتى بالنسبة لمقاييس الناس العاديين. واعترف اليوت بعدم عدالة حكمه هذا اذ قال: ان اي ناقد لا يمكنه ان يحكم على الشعر كعمل منفصل عن الناقد وذلك لان نزعات الناقد الدينية والسياسية، الواعية منها اوغير الواعية. الموروثة منها او المكتسبة، لابد ان تجعل مدخله الى ذلك الشعر مدخلا غير عادل (٥). وكتب برودبنيت في النصف الثاني من هذا القرن ايضا، قولا مناقضا لسابقيه، اذ قال: وهو يناقش (الفردوس المفقود): ان جون ملتون كان مسيحيا انسانيا، يحترم كرامة الانسان وحريته ويقدر مكانه في الكون، ويؤمن بالادب والتراث

حتى الـذي سبق المسيحيـة ، كما يؤمن بوجوب طلب العلم ، وكان يريد الدين حياة غنية للروح ، لامظاهر وزخارف تبعد الانسان عن ربـه ، وكـان ملتـون من المتطهرين فكريا وسياسيا ، ولم يكن معتقده سلوكيا ، فهو لا يحرم بهجة الانسان ، كان يشرب الشراب ويدخن ، تزوج ثلاث مرات وكتب مقـالات تدعـو الى تسهيل امور الطلاق ، وكـان على الـرغم من امراضه الاخيرة يعزف على الارغن ، ويبدو مرحا (٦) وصنف الناقد الانكليزي سي . إس . لويس نقاد ملتون الى صنفين يقع احدهما تحت الحب ويقع الآخر تحت الكره ، فقال متحدثـا عن مهـاجمة فرانك ليفز لملتون : ان الدكتور ليفز لا يختلف عني بمعـرفـة مزايا الشعر الملحمي لجون ملتون معرفة دقيقة ، وليس الامـر هو الاختـلاف بالـرؤ ية ، انما الامر ان ليفز يرى ويكره ، ذات الاشياء التي أراها أنا واحبها (٧) .

لم أكن من الـذين يحبـون ملتون اويكرهونه عندما بدأت دراستي هذه . وقـد تعـرفت على الشـاعـر من خلال قراءتي (الفـردوس المفقود) . كما لم يكن لدي اهتمام خاص بتاريخ انكلترا السياسي أو الـديـني ، وانـما اطلعت على ما يتعلق بفهمي الملحمـة من تلك الامور . ثم اطلعت على قسط لا بأس به مما كتب حولها . ومضيت بدراستي ايـاهـا في محاولـة للدخـول اليهـا مدخـلا عادلا مجردا من النـزعـات والخلفيـات بغيةـ معرفة مدى صحة ما قيل بان ملتون قد جعـل ـ من حيث يدري اولا يدري ـ من الشيطـان بطلا للفردوس المفقـود ، وذلـك لانه هو نفسه من المعجبين بهذا الشيطان . ويحق لنا هنا ان نتساءل عن سمات البطولة التي عرفتها الملاحم العظيمة عبر التاريخ ، اذ ان لهؤلاء الابطال في كل زمان ومكان مزايا يتميزون بها عن سواهم وقـد كانت القـوة والشجـاعـة والـوفـاء صفات امتازبها جلجـامش البـابلي بطل اول ملحمة عرفها تاريخ الادب الانساني . وتبعه بتلك الصفات بيوولف الانجلوسكسوني ، واخيل الاغريقي . وهنـا وضـع ارسطـو اوصـاف بطـل الملحمـة فقال : انه انسان شبيه بالاله ، ونقيضه الخب الدنيء .

وقال تاسو الايطالي (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) : ان الشعر الملحمي يجب ان يمجد فضائل البطل ويرفعه الى السماء . وتحدث درايدن (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) عن مزايـا بطـل الملحمـة ، فذكر الشجاعة والمروءة والايمان والثبات وما شابه ذلك من فضائل .

ومن الـواضـح ان هنـاك صفـات تجمـع هؤلاء الابطـال واهمهـا : الشجـاعـة ، الحصـافـة ، اوحسن تدبـر الـرأي ، القيـادة الجيدة ، المحبة ، الايـمان ، والمـروءة . وتلك الفضـائل كانت السمات المميزة لابطال ملاحم عصر النهضة وابطال الرومانس (٨) . فهل يمكن ان تسند هذه المزايا أو بعضها الى شيطان (الفردوس المفقود) لكي يقال انه كان بطل الملحمة وان الشاعر المؤلف كان من حزبه؟

ان قراءة (الفـردوس المفقـود) وتتبع شخصية ابليس فيها ، لتظهر انـه ينـاقض كل صفـات البطـولـة ، وذلـك لانه يناقض الاخلاق . فالغرور وليس القوة والشجاعة الحقة ، اعماه عن تقدير حقيقة قدرته بالنسبة لقدرة من يحارب ، والتهور وليست الحصافة وحسن الرأي ، حرّكـه دون حسـاب النتـائـج ودفعـه الى العصيان والتمرد ولم يكن يمتلك فضيلة المحبـة او الايـمان او الصـدق او أيـة سمـة من سمات المـروءة فكـان اسـوأ قائـدقـاد نفسه واتباعه من هزيمة الى هزيمة ، حتى هووا جميعـا الى الخـراب الابـدي . وتتضـح رذائل ابليس من خلال حوافـزه ونـوايـاه الشـريـرة طرقـه واسـاليبـه الملتوية ، تحركاته التخـريبيـة ، وأخـيرا عواقبـه المدمرة . ويمكن دراسة هذه الامور في ضوء النقاط التالية :

١ ـ في الجولة الاولى

أ ـ دوافعـه : الغـرور والحسـد ، فالغرور اوهمه انه بمستوى الخالق ، والحسد أوغر صدره ضد المخلوق الذي اصطفاه الخالق .

ب ـ اساليبه : العصيان والتمرد .

جـ ـ عواقبه : الهزيمة والطرد من السماء الى جهنم .

٢ ـ في الجولة الثانية :

أ ـ دوافعـه : الانتقـام بعـد أن طوح به غروره ورمـاه في النـار ، ثم الحسد من سعادة آدم وحواء في جنتهما الارضية ، جنة عدن .

ب ـ اساليبه : الغش والخديعة والتلون والرياء .

جـ ـ عواقبه : تحول الى رمز للخطيئة والموت بعد ان زرعهما على الارض .

يفتتـح ملتـون ملحمتـه وابليس في جولتـه الثـانيـة هوواتباعه في اعماق الجحيم بعـد تمرده وهزيمته في الجولة الاولى (احداث الجولة الاولى يقصهـا المـلاك رفـائيـل على آدم في الكتـابـين الخـامس والسادس) . في الابيات الاولى من الملحمة يلخص الشاعر موضوع الملحمـة واتجـاههـا وحبكتهـا ، ويكـون الـتركيـز فيها واضحا على الانسان يقول ملتون (٩) :

عن الانسان ، عصيانه الاول
وتذوقه للثمرة المحرمة ، الذي
(٦ـ١ . ١) جرّ علينا الويل والموت
فخسرنا جنة عدن ، حتى قام انسان عظيم ،
فاعادنا واستعاد المكان المبارك
غني ملهمات الشعر .

الانســان في هذه الابيـات الاولى بريء يخطيء لاول مرة والانسـان الاعظم قائـدا اومعلما اونبيـا يعيـد أخاه الضال الى جنة الايمان التي فقدها بسبب عصيانه الاول وتذوقه للثمرة المحرمة ، اما ابليس فيرد ذكره في هذه الابيات ضمنا انه سبب العصيان الاول . ثم يرد ذكـره علانيـة بعـد قليل ويجمل الشاعر صفات هذا الشيطان واعماه وعواقبه فيقول :

الثعبان الدنيء هو نفسه، بمكره
مدفوعا بالغيرة والانتقام، اغوى
(٤٠ ـ ٣٥ . ١) ام البشر، في حين طوح به غروره
من السماء مع حشده العصاة
هو نفسه جعل نفسه يزهز على اقرانه
وصدق نفسه بانه في مستوى الاعظم.

لقد دفع الغرور ابليس، كما يقول الشاعر، والغرور شر وهذا الشر تولد بنفس ابليس ومن نفسه، فلم يغوه احد من الخارج. لقد ضيع نفسه بنفسه وهو بذلك يختلف عن ابينا آدم وامنا حواء. حواء اغواها ابليس، وآدم اخطأ متأثرا بحواء، فالانسان اخطأ مخدوعا بذلك الماكر ابليس الذي اصر على التجبر والمكابرة حتى بعد هزيمته وطرده من السماء، فواصل مباهاته كذبا، امام اصحابه قائلا لهم انه لم يخسر شيئا وانه مازال يمتلك الشجاعة وهو قول مردود من اصله، بدليل هزيمته واتباعه وانحدارهم اسفل سافلين، وبدليل خسرانهم المقام الاعلى في السماء، يقول ابليس لاصحابه:

ـ ـ ـ وماذا ان خسرنا المعركة؟
لم نخسر كل شيء لدي ارادة لن تقهر
(١٠٩ ـ ١٠٥ . ١) وخطة مدروسة للانتقام، حقد لن يغنى
وشجاعة لن تتراجع أو تستسلم

ثم يدعي ابليس العز وعدم الرضوخ والمشايعة وهو ادعاء يشير الى ظلام بصيرته وسوء ادراكه اذ حجبت عنه الرؤية السليمة وامتنع عن الاعتراف بفضل من هو افضل يقول ابليس مواصلا تغريره باتباعه:

لدي مجدي الذي لن يغلب:
(١١٢ ـ ١٠٩ . ١) مجدي الذي لا يستطيع غضبه أوقوته
سلبه مني. أأنحني واشايع
واثني ركبتي والمجد..!

ويعترف ابليس مزهوا بنواياه الشريرة ومضيه في طريق المعصية فيقول:

عمل الخير ليس من واجبنا
انما الشر مطمحنا وسرورنا
(١٦٥ ـ ١٦٠ ١) وحتى لو شاءت مروءته جعل شرنا خيرا،
فان همنا سيكون في منع ذلك الخير
او اجتلاب الشر منه.

ونفهم من ذلك كله ان ارادة ابليس انما هي ارادة ماضية في الباطل، وان خططه يحركها الحقد والرغبة في الانتقام، وان فصاحته ملؤها المغالطات، فهو مغلوب بخطب بلسان الغالب، ومهزوم يدعي فضل الشجاعة، ولئيم بتمرد ضد القوي الكريم.

ان الفصاحة الحقة برأي ملتون هي «التي تقترن بالامانة والصدق، والتي تقود الجمهور الى الخير والصلاح». (١٠)، وليست فصاحة ابليس الا اداة للتمويه والكذب وجر اتباعه الى الشر والخسران، ويغالي ابليس في تمويه الحقائق والظهور امام اتباعه بمظهر القادر على تغيير الامور وتبديل الوقائع بجعل الجحيم الذي هم فيه جنة. يضع ملتون على لسان الشيطان الاقوال الآتية:

ـ وداعا ايتها الحقول المرحة
حيث يستقر الهناء الابدي،
(٢٥٥ ـ ٢٥٠ . ١) واهلا بالرعب اهلا بالعالم الادنى
الفكر لا يغيره الزمان والمكان
الفكر بحاله ومكانه،
يمكن ان يجعل الجحيم جنة، والجنة جحيما.

ويجعل ملتون ابليس يتغنى باسم الحرية في الوقت الذي تستعبده نواياه الشريرة ورغباته التي تعادي الحرية وتجر الى الفوضى والخراب. يضع الشاعر على لسان ابليس الاقوال التالية:

لا يهم المكان مازلت أنا أنا،
وما الذي علي ان اكون،
(٢٦٥ ـ ٢٦٠ . ١) كل شيء، الا ان اكون اقل منه
ذلك الذي جعله رعده اعظم!
هنا على اقل تقدير، سنكون احرارا
سنحكم بأمان، وفي رأيي
سلطان في الجحيم خير من عبد في النعيم

ان الشاعر هنا حريص على اظهار خطأ مفهوم ابليس للحرية ولتقدير الذات معا. وذلك لان ملتون من المؤمنين بالحرية التي يقيدها العقل السليم وتحددها مصلحة الآخرين وقد كتب يقول: «ان من شاء ان يكون حرا فان عليه ان يتبع سبيل الحزم ويترك الطيش ومن كره العبودية فليتعلم طاعة العقل ويحسن سياسة نفسه ويتخلى عن الحسد والوهم وحب المشاكسة ونوبات الغضب والشره ويكف عن التجاوز على حقوق الآخرين». (١١) ويحترم الشاعر كرامة الفرد وحسن تقديره لذاته تقديرا معتمدا على الصدق والحق فقد ذكر في وصية لآدم وردت في الكتاب الثامن ما معناه (ولا شيء اغلى من تقدير الذات المعتمد على الحق والصواب ٥٧٠)، ومن هنا يتضح ان منطلق ابليس في حديثه عن الحرية والثقة بالنفس هو منطلق امرىء يمعن في الغرور والوهم والحسد وان طموحه نحو الحكم والسلطان هو طموح غير مشروع لانه طموح امرىء لا يحسن سياسة الآخرين مادام عاجزا عن سياسة نفسه.

اما اتباع الآخرين الذين سقطوا معه الى الجحيم فانهم بحكم

الشاعر اراذل لا يمكن ان يخافوا ويطيعوا الا شرهم وارذلهم. وتبدو هذه الحقيقة في مجلس الشورى الذي عقده ابليس في جهنم متظاهرا بالاصغاء الى آراء تابعيه لاختيار اصوبها في المرحلة الثانية وموهما اياهم انهم احرار في الاتفاق على الوسيلة التي سيتبعون في الوقت الذي عقد فيه العزم على تنفيذ الخطة التي كان هو قد اختارها قبل انعقاد المجلس يفتتح الشيطان مجلس الشورى مؤذناً لاصحابه في ابدا الرأي والمناقشة فيقول:

اية وسيلة ترونها أحسن
(٤٢ - ٤٠ . ١١) احربا مكشوفة أم خدعة؟
دعونا نناقش الامر ومن شاء فلينصح

وهنا يقف مولك على قدميه مولك الذي لم يستطع اخفاء رذيلته الكبرى وهي التعطش للدماء البشرية فاعلنها في الحال قائلا:

كلمتي هي الحرب المعلنة اما الخدعة
فلست لها ولا فخر، والاخرون
الذين يخططون فليخططوا ان ارادوا
(٥٦ - ٥٠ . ١١) وعند الضرورة ليس الآن
ولا يقبل العقل وقوف الملايين
مستعدين ومتطلعين للقتال،
منتظرين.

ولم يكد مولك ينتهي من كلامه ويجلس حتى يهب بلعيال وهو نقيض صاحبه الذي يلتهب تحمسا للحرب اذ يخبرنا الشاعر ان بلعيال بلسان يقطر عسلا يحاول أن يخفي رذيلته، رذيلة الكسل فهو ينصح بالوقوف والانتظار عسى ولعل احوالهم تتحسن في المستقبل وذلك في رأيه، خير من التعرض لوبال جديد قد تجره حرب جديدة يقول بلعيال:

هذا الرعب سيخف والظلام سينكشف،
وفوق ذلك الامل الذي
سيأتينا به مرّ الايام سيجلب خظأ
(٢٢٦ - ٢٢٠ . ١١) أو تغيرا، ما يستحق الانتظار ان حاضرنا يبدو
خيرا من ماضينا وان كان سيئا لا يزال
ولكنه ليس الاسوأ،
ان نحن لم نجلب لانفسنا ويلات أشد

وينهض مامون بعد بلعيال ورذيلة مامون الجشع والحرص، ولذا فان الذهب والكنوز لديه اولا وكل مكان حلت فيه يكون وطنه المفضل فهو لا يذكر من الجنة غير حواشيها المطرزة بالذهب لذلك نجده ينصح بالمكوث في جهنم مع محاولة استكشاف ما فيها من ثروات وكنوز يقول مامون:

ان هذه التربة الواسعة
لاتخلو من كنوز مخفية، جواهر وذهب،
(٧٣ - ٢٧٠ . ١١) ونحن لا نخلو من مهارات وفن دعونا
نبني مجدنا هنا، وما الذي يأتي من السماء بعد؟

ويجعل ملتون مامون وبليعال يتفقان: الا حرب، الركون الى الجحيم وبناء وطن جديد ويعلو الهتاف والتأييد من قبل الحاضرين:

(٨٢ - ٢٨٠ . ١١) وسمع الهتاف عاليا حين انتهى مامون،
وكلماته بثت السرور

وكان ابليس يصغي، كما يخبرنا الشاعر وقد ساءه تأييد المجلس للخطباء اذ ان خطته تختلف عن خططهم جميعا ولكنه لم يتقدم بنفسه لشرح ما هو مزمع عليه بل يترك ذلك لمساعده الناطق بلسانه بعلزبول ويقف هذا خطيبا يفتي بما يدور في رأس سيده ابليس: مهاجمة الانسان المخلوق الجديد في جنته الارضية وجره الى معسكر الشياطين، الانتقام من الارض ماداموا عاجزين عن السماء. يقول بعلزبول:

هناك مكان (ان كانت النبوءة
القديمة صحيحة)، دنيا اخرى
عالم لجيل سعيد يدعى الانسان،
(٥٠ - ٣٤٥ . ١١) خلق شبيها لنا ولكنه
لا يضاهينا قوة وتفوقا ومع ذلك فهو مغفل من لدن السماء.

ويستطرد بعلزبول شارحا ما يدور في ذهن مولاه يقول:

لاتلاف كل خلقه
او لاغوائهم كي ينضموا
(٦٩ - ٣٦٥ . ١١) الى حزبنا فيكون خالقهم عدوهم،
ويمحوهم بيده،
وذلك اعظم انتقام لنا

ويوافق الحاضرون على خطة بعلزبول متناسين هتافهم لسابقيه ومدركين ان الخطة انما هي خطة ابليس وما صاحبهم الا متحدث فقط.

ويواصل المستشار الاول حديثه موضحا لهم ابعاد الخطة اذ يتوجب على واحد منهم ان يأخذ على عاتقه اعباء رحلة الى عالم الانسان، الارض ،هي رحلة ملؤها المخاطر والمخاوف التي لا تخطر على بال ويستمع الحاضرون مبهوري الانفس الى وصف الاهوال التي سيلقاها من يتجرأ للقيام بهذا الواجب وهنا يكون المسرح قد اعد لابليس الذي يتقدم متحدثا باسم الواجب والاستعداد لتحمل المسؤولية ويضع الشاعر في هذا الموقف على لسان ابليس ما يلي:

ايها الاخوان ما دمت ارتضيت التاج
والسلطة والمجد وتسلحت بالقوة
فانه يترتب علي، ان طلبت واختبرت،
(٥٠ - ٤٤٥. ١١) من اجل مصلحة شعبي واضطلعت

بالمسؤولية،
فعلي الا احجم عن التجربة،
ايصح لي التمتع بهذه السلطات،
والا ارفض الملك،
وفي الوقت ذاته، انتصل من المسؤولية!

ان المحاجة السابقة التي اوردها الشاعر على لسان ابليس تبدو مكانها محاجة منطقية مقبولة الا ان رأي ملتون في النحاجات المقبولة يجعل كلام ابليس يبتعد عن ذلك ويقع ضمن النفاق والمراءاة.

يقول ملتون: «حينما تنشد الحقيقة فان المحاجة تكتسب اهمية خاصة من شخصية المتكلم وكونه معروفا بالتعقل والاستقامة وحب الصلاح. فان كان المتكلم خلوا من هذه الصفات، كانت محاجته مغالطة بشهادة تهوره أو انحرافه الخلقي اوبسبب عداء يدفعه او شعورلا برد جميل يتملكه» (١٤). ويخبرنا الشاعر حالا عما يفضح نوايا ابليس من حب للغطرسة والتفرد بالسلطان اذ يجعله ينهي الجلسة حال انتهاء كلامه مفوتا الفرصة على اتباعه كيلا يناقشوا او يتقدم احدهم للقيام بالمسؤولية فيفقد الشيطان زهوه وكبرياءه. يقول الشاعر:

كذلك تحدث الحاكم المطلق
مانعا سواه عن الاجابة
محاذرا ان ينهض واحد آخر،
ويقدم الآن،
على الشيء الذي احجم عنه من قبل.

ويضيف الشاعر ما يجعلنا نفهم نوع العلاقة التي تربط ابليس باصحابه وهي علاقة خوف وليس الحب والاحترام هما الداعيان الى الطاعة والتأييد يقول ملتون:

--- ولكنهم
لا يخشون الرحلة قدر خشيتهم صوته
(11. 475- 82) آمرا ناهيا. نهضوا في الحال،
وكان صوت نهوضهم كالرعد آتيا من بعيد،
وانحنوا بخشوع كما يخشع المرء لربه
واعلنوا تمجيدهم لشخصه
الذي بذل نفسه من أجل سلامتهم.

ولم يكد ابليس يشرع برحلته المشؤومة ويغادر الجحيم منفردا بنفسه حتى يجد ان نفسه هي الجحيم فيعترف بتعاسته ويأسه ويبدو على حقيقته جبانا وضيعا لا يملك الا الغيظ والحسد والشر كان يسير ثم ينكص يرده الشك والرعب ويخفيه سطوع الشمس ويكون التناقض واضحا بين مكابرته وتشدقه حين كان يقول لاتباعه: «لا يهم الزمان والمكان مادمت أنا أنا»، وحين كان يدعي بانه «يمكن ان يجعل من الجحيم جنة» نسمعه الآن يتحدث الى نفسه قائلا:

مسكين أنا اى طريق اسلك!
(IV 12- 74) غيظ لاينتهي ويأس لا ينتهي،
حيثما توجهت جهنم،
نفسي جهنم.

ثم نسمعه يقول بعد قليل وقد انساه اليأس خوفه:

وداعا ايها الامل
(IV8 105- 108) وايضا وداعا ايها الخوف،
وداعا ياندم كل خير فيّ ذهب،
غدا شرا خيري.

ويخبرنا الشاعر ان احاسيس الحقد والشر واليأس تلك كانت تترك اثرها على وجه الشيطان من شحوب الى تقطيب الى كره وهو يسلك طرقا معوجة ملتوية، ويتلون الوانا حسب الظروف التي تصادفه مرة هو نفسه ومرة هو شيء آخر انه الرياء الذي تغفل عنه عيون الناس ولا تفغل عنه عيون الله كما يقول الشاعر .111) (682 . يتراءى مرة بشكل سحابة وطورا بصوره ملاك ويتزيا احيانا بزي علجوم حقير ويصل الى جنة آدم على الارض ويرى ان لها بابا تتجه الى الشرق لكنه لا يريد دخول البيوت من ابوابها شأن كل مستقيم من خلق الله بل يقفز من على الجدار كما يفعل اللص، او كما يفعل الذئب الذي تستهوية رائحة الفريسة:

كان هناك باب واحد يطل على الشرق
في الجانب الآخر رأى الشيطان الباب،
(1V. 148- 182) فأنف من دخولها وبازدراء قفز الحاجز
قرب تل او مرتفع وانحرف على قدميه،
مثل ذئب يجوس مدفوعا بالجوع يبغي فريسة.

ويمضي ابليس متلصصا حتى يرى آدم وحواء بين الورد والياسمين يغمرهما نعيم الحب فيغلي بصدره مرجل الحسد والبغض، وتمزقه الغيرة فيقول:

منظر مقيت منظر مؤلم هذان الاثنان
في نعيم، احدهما في ذراع الآخر
(1V. 505- 510) في جنة سعادتهما نعيم على نعيم،
بينما أنا طردت الى جهنم،
لا بهجة ولا حب، بل رغبة متوحشة
تمزقني، بين عذابات اخرى لا تقل عنها

ويبدأ ابليس بالتجسس حتى يطلع على اسرار الانسان، ويعرف امر الشجرة المحرقة فينتظر حواء عندها ويلتقي بها وهو بصورة ثعبان جميل الالوان يسير منتصبا زاهيا غير زاحف على التراب ويشرع في الكلام متملقا ناعما معسولا يظهر الحب ويخفي السم والاذى ويستطيع ابليس اغواء حواء فتذوق من ثمرة الشجرة المحرمة ثم يقع

ادم في شرك الغواية متأثرا بحواء ومتبعا خطواتها اذ يقول مخاطبا اياها :

الطبيعة تصلني بك وتجذبني اليك لحما من لحمي ،
وعظما من عظمي
(1X. 913, 955) لن افترق عنك نعيما او عذابا ،
احس بقلبي مدفوعا نحوك
الطبيعة تصلني وتخبرني نحو نفسي
انا وانت واحد
شيء واحد خسرانك يعني خسران نفسي .

ويشترك آدم وحواء بالخطيئة ويرينا الشاعر الفرق واضحا بين موقف الانسان وعدوه الشيطان بعد العصيان الاول الانسان اخطأ بحافز من الخارج كما ذكرنا سابقا ابليس يغوي حواء وآدم يتأثر بها ، ويحس الاثنان بعدها وطأة الذنب فيخجلان ويحاولان ستر عريهما باوراق الاشجار ثم يندمان ويعترفان ويتوبان فينالان الغفران ويترك الاثنان جنة عدن الى ارض الله الواسعة يعمرانها يدا بيد يصل قلبيهما الحب وينير دربهما الايمان عبارات اللطف والمودة والامل وهو يخاطب ابانا آدم قائلا له :

(X11. 585) لن تكون مهينا بعد تركك الجنة ،
فسوف تملك بداخلك الجنة .

وينهي الشاعر ملحمته وهو يتحدث عن آدم وحواء قائلا :

كانت الدنيا كلها امامها ومنها يختارا ن
مكانا لراحتهما عناية الله تهديهما ،
(X11. 646-50) وهما يدا بيد يخطوان ببطء
خلال جنة عدن الى طريق آخر جديد .

اما ابليس فان الشر يتولد منه وفيه لم يأته بتأثير من خارجه يغوي نفسه بنفسه ثم يصبر على الاثم ويتبعه بآثام يزرع الخطيئة والموت على الارض ويعود الى جهنم وهو باق على شكل ثعبان يرى اتباعه وقد استحالوا كلهم الى ثعابين يستقبلونه بالفحيح والصفير بدلا من الهتاف والتصفيق اللذين ودع بهما وكان يتطلع اليهما عند الرجوع . يقول الشاعر:

-- لقد سمع
(X. 506-509) من كل الجهات وعلى جميع الافواه ،
صوتا صغيرا كئيبا ، صوت
احتقار الآخرين

ويبقى ابليس في الجحيم ونفسه الجحيم لعينا زاحفا على الارض يلتهم التراب ينهش كعوب اولاد حواء فيسحقون بكعوبهم رأسه نستخلص مما سبق أن جون ملتون في ملحمة «الفردوس المفقود» لم يميز ابليس بميزة ترفعه الى مصاف الابطال من قوة وشجاعة ومروءة او أية فضيلة حرية ان تجلب له اعجاب الآخرين او احترامهم أو حبهم بل عمل العكس من ذلك اذ نعته بكل رذيلة تجعله شر الاشرار وتجلب له الاشمئزاز والاحتقار والخوف وتوجب عليه العقاب والعذاب أبد الابدين . لقد جعل ملتون حوافز ابليس الغرور والاعداد بالذات اعتدادا غير مبرر ثم الحسد والحقد وحب الانتقام . وجعل وسائله التمرد والعصيان والتلون والرياء والغش والخديعة وجعله يزرع الشر والموت حيثما حلَّ ويجلب النحس وسوء المصير لنفسه ولاتباعه لم تكن قوة ابليس (الفردوس المفقود) الا وهما وغرورا ولم تكن شجاعته الا تهورا ولم تكن فصاحته الا مغالطة ، ولم تكن الحرية بمفهومه غير الفوضى والاذى والتخريب لقد كفر ابليس (الفردوس المفقود) بربه فخسر رحمة الرب واستحق عقابه وغرر بنفسه فن سلام النفس وخدع اصحابه فخسر حبهم وثقتهم وآذى الناس فاستحق لعنة الناس لذلك لا يسع القاريء المتتبع لشخصية ابليس في ملحمة (الفردوس المفقود) الا ان يتمنى سحق رأسه الثعباني وانقاذ البشرية من تخطيطه الشيطاني وأن يدحض المقولة التي تتهم الشاعر ملتون بانه أخل بتشخيصه ابليس وانه اسبغ عليه سمات البطولة .

الهوامش :

---

12. Milton, in Colombia, ed., 281.
11. Ibid., 837- 838.
9. John Milton, 211- 469. (Au Line references will be From the s'ame text).10. Ibid., 640.
8. J. M. Stead man, Milton and the Renaissance Hero, Oxford. 1967, 6.
7. C. S. Lewis, A Preface to «Paradise Lost» Oxford, 1942, 13.
6. J. Broadbenz, «Paradise Losz»: Introduction, Cambridge, 1972, 76- 80.
5. T. S. Eliot, «Anote on the verse of John Milton,» in On Poetry and Poets, London, 1957, 156- 183.
4. S. Rs./ J. L. CL., «Johnson, Samuel» Encyclopaedia Britannica, 1977, X, 251.
3. A. J. A. Waldock, Paradise Losz and its Critics, Cambridge, 1947.J. Thorpe, Milton Criticism: Selections From Four Centuries, New York, 1950.F. Kermode, ed., The Living Milton, London, 1960.L. Sage, «Milton in Literary History», in John Milton: Introduction, ed. by J. Broadbent, Cambridge, 1973, 298- 340.E. Jones, Milton London, 1977,106- 111.
2. John Milton, 208- 469. M. H. Nicolson, A Reader's Guide to John Milton, London, 1964, 177- 311.
1. John Milton, Complete Poems and Major Prose, ed., by Merritt Y. Hughes, New York, 1957, 1021- 1044. D. B., «Milton, John», Encyclopaedia Britannica, 1977,12,204- 209.

ضد الشعر

فيتولد تمبر وفيتش

ترجمة : ابو بكر العيادي

المقالات التي تعارض المألوف تحاول ان تقول شيئا . ورأى فمبر وفيتش هذا ليس جديداً ولكنه يحاول ان يتسلح باسلحة جديدة وها نحن ننشره مع مدخل للزميل خيري منصور ومقال اخر يناقشه للزميلة نفيسة محمد قنديل داعين الشعراء والنقاد لمناقشته»

التحرير

ذات يوم وعلى مائدة الرسام الانجليزي هايدن رفع الشاعر الرومانسي كيتس كأسه قائلاً : لتسقط ذكرى نيوتن ودهش آلحاضرون شعراء ورسامين لهذا النخب الغريب، وطلب الشاعر وورد زورث ـ وكان حاضراً ـ ايضاحات من كيتس فأجاب : لأنه هدم الجمال الشعري في قوس قزح بارجاعه الى موشور.

ترينا هذه الحكاية مدى نفور الشاعر الرومانسي من العلم، لكأنما المنجز العلمي يحيل جمال الاشياء المبهم والسماوي إلى تراكيب أرضية(نثرية).

ماذا كان كيتس سيقول لوقرأ هذه المقالة(ضد الشعر)؟ وماذا كان سيقول شيلي في(دفاعه الشهير)؟

على اية حال، بقي قوس قزح ثار دهشة الأطفال، ويبدو أنه سيظل كذلك،

ونحن لن نطيل في قراءة النصب والشواهد التي اقيمت على ضريح الشعر في منعطفات بشرية خاصة جداً،

لأن الشعر كان كفيلاً بالأجابة . . معلنا الصوت الداخلي للبشر في كل الأزمنة .

ومثلما أعان الشعر البدائي على تحمل العبء . . عبء الوجود والسؤال، فإنه يعين اليوم انسان الحضارة بالعودة إلى(انسانيته) المسروقة بعد أن أفعمته الغربة حنيناً .

لم يقف أحد ضد الشعر كما وقف أفلاطون حين طرد الشعراء من دولته المثلى . . وبعد أفلاطون جاء من يقول : لم يمجد الشعر أحد كما مجدَّهُ افلاطون لقد اعترف بدور الشاعر حين خشي منه على(مثاله) وقد استحال (واقعاً) .

هذه المقالة ـ الرأي ـ تسرع بعضنا برفضها، دفاعاً عن الشعر . . والبعض رأى في الشعر متسعاً حتى لنقيضه فكانت هذه(المقدمة) .

يبقى ان نشير إلى استخدام الكاتب لمصطلح(الشعر الصافي) وهو استخدام مرتبك، رجراج، يخرج به عن الدلالة المعروفة لهذا النوع من الشعر الذي وجد تحديداً لدى البرناسيين وفاليري بخاصة .

خيري منصور

لأحد تقريبا يحب الشعر، وعالم الشعر وهمي وكاذب هذا هو موضوع هذا المقال. قد يبدو الامر صبيانيا ولكني اعترف أن الابيات لاتعجبني وحتى أنها تقلقني قليلا. وليس ذلك لجهل مني للامور الفنية أو أني افتقد الحساسية الشعرية. عندما يبدو الشعر ممتزجا بعناصر أخرى كما في اعمال شكسبير ومؤلفات دستويفسكي وبسكال أو حتى في الغروب اليومي فاني اهتز ككل كائن حي.
ولكن مالايقدر طبعي أن يتحمله ذلك المستخلص الصيدلي المنقى الذي يسمونه «الشعر الخالص» خاصة عندما يكون موزونا. انشادهم الرتيب يرهقني، والوزن والقافية يجلبان لي النوم، ويدهشني «فقر في النبالة» (ورود، حب، لبال، زنابق) فأظن أحيانا أن هذا النوع من التعبير والمجموعة البشرية التي تستعمله خلل في ناحية ما.
أنا نفسي، كنت أظن في البداية أن هذا النفور ناتج عن قصور خاص في «حساسيتي الشعرية»، ولكن تناقض حملي محمل الجد تلك الصيغ التي تستغل سذاجتنا. لاشيء أكثر فائدة من التجربة ولذلك وجدت بعضها شديد الغرابة: مثلا قراءة قصيد عادي مع تغيير متعمد للتساسل، بكيفية تجعل القراءة غير معقولة، دون أن يتفطن الى ذلك أحدٌ من المستمعين (النبهاء، المثقفين، المعجبين بالشاعر المعني والمتحمسينَ لهُ): أو تحليل قصيد أطول تحليلا دقيقا والانذهاش لملاحظة ان «المعجبين» لم يقرؤوه كله. كيف يكون ذلك ممكناً؟ نُعجب بشاعر أيما اعجاب ولا نقرأ له نحب الدقة الرياضية للكلمات ولا نلتقط تحولا جذريا في تسلسل التعبير.
ذلك أن مضامّة المباهج الوهمية والاعجاب والتلذذ تستند على اتفاق في الكتمان المشتركة عندما يقول أحد إن شعر فاليري يفتنه فالافضل ألا تلح عليه باسئلة تفشي سره لاننا يمكن أن نكشف واقعا مضحكا ومغايرا لما كنا نتصور حدّ الازعاج. من يتخل برهة عن قوانين اللعبة الفنية يصطدم في الحال بركام هائل من الاوهام والتلفيق كفكو سكولاتيكي★ الفار من المبادىء الارسطوطالية.
وجدت نفسي اذن امام المشكل التالي: آلاف من البشر يكتبون الشعر، وآلاف أخر يبدون اعجابهم الشديد بهم، منذ الازمنة الغابرة العباقرة يعبرون عن افكارهم بواسطة الشعر. الشاعر وشعره معبودان: وامام هذه الحالة اعتقد أن القداس الشعري يتم في الفراغ الكامل.
لنشجع ايها السادة! عوض ان نهرب من هذه الحقيقة المدهشة فلنحاول البحث عن اسبابها كما لو كانت امراً عاديا.
لماذا لاأحب الشعر الخالص؟ لنفس الاسباب التي تجعلني لاأحب السكر «الخالص» السكر لذيذ اذا تناولناه في القهوة ولكن لاأحد يقبل على أكل صحن من السكر: ذلك اكثر من اللازم. والافراط في الشعر يرهق: افراط في الشعر، افراط في الكلمات الشعرية، افراط في الاستفادات، افراط في الجزالة، افراط في التنقية والتركيز تجعل البيت شبيها بمنتج كيمياوي. كيف وصلنا الى هذا الحد؟
عندما يعبر انسان ما بصورة عادية، اي نثرا. فان لغته تكتنف مجموعة غير محدودة من العناصر التي تعكس طبيعته بأكملها ولكن الشعراء يسعون الى القضاء تدريجياً على كل عنصر لاشعري في اللغة البشرية، ويريدون التفني بدل الكلام ويتحولون الى شعراء غنائين ومنشدين ولايتبعون الا الغناء فقط.
عندما يتواصل عمل مماثل من التنقية والحذف قرونا طويلة فان الجمعية التي ينتهي اليها تكون جد ممتازة الى درجة أنه لايبقى سوى بعض العلامات، وان الرتابة تجتاح قسرا ميدان أحسن شاعر. فيفقد اسلوبه انسانيته ولا تصبح مصادرهُ حساسية الانسان عموما وانما حساسية «محترفة»ـ وتنشأ بين المحترفين لغة عسيرة الادراك كبعض اللغات التقنية: ويتسلق البعض ظهور الآخرين مكونين هرما تضيع قمته في السماء بينما نحن عند سفحه حيارى. ولكن الاهم أنهم يصيرون كلهم عبيداً لاداتهم لان هذا النوع له من الصلابة والدقة والقداسة والرواج مايخلع عنه صفة شكل من اشكال التعبير. عندئذ نستطيع تعريف الشاعر المحترف بكائن لايعبر عن أفكاره لانه يقول شعراً.
لطالما قيل ان الفن نوع من المفاتيح، وان فن الشعر يرتكز على الحصول على فوارق دقيقة لاتحصى انطلاقا من عدد من العناصر محدود. مثل هذه الحجج لا تخفى هذه الظاهرة الرئيسية إن آلة صنع الابيات، ككل آلة، عوض أن تخدم سيدها، صارت غاية في حد ذاتها التصدي لهذا الوضع يبدو أكثر تبريرا منه في المجالات الاخرى، لاننا في ميدان من «اهم» ميادين النزعة الانسانية. هناك نوعان جوهريان من الانسية Humanisme متناقضان تماماً: الاول ويمكن أن نسميه «الديني» وهو الذي يجعل الانسان يركع امام الآثار الثقافية للانسانية والثاني ملائكي وهو الذي يحاول استرداد سيادة الانسان في مواجهة آلهتهِ وآلهةِ فنهِ.
لايمكن الا ان نثور ضد تجاوز هذا أو ذاك. وردة الفعل هذه لها مايبررها اليوم اذا يلزم ايقاف الانتاج الثقافي من حين لآخر للتأكد من ان ماتنتجه لاتزال تربطنا به صلة ما. قد يفاجأ من اتيح لهم أن يقرؤوا مقالاتي عن الفن حيث أبدو كاتبا عصريا. صعبا، معقدا وربما مملا أحيانا. ولكني ـ وليكن هذا واضحا ـ لااقول انه يجب أن نترك جانبا الاتقان الذي بلغناه، وانما يجب ان تكون هذه الهرمسية (التعمية) الاستقراطية للفن موجزة بكيفية أو باخرى. كلما كان الفنان مرهفاً وجب عليه مراعاة من هُمْ أقل منه رهافة: كلما كان مثاليا وجب عليه ان يكون واقعيا. هذا التوازن الذي يستند الى التركيز والتناقضات هو قاعدة كل اسلوب جيد، ولكننا لانجده لا في القصائد ولا في النثر الحديث المتأثر بالحس الشعري. وكتب

مثل «موت فرجيل» لهرمان بروش أو حتى «اوديسيوس» الشهير لجويس تستحيل قراءتها لانها مفرطة في «الفنية».
كل مافيها تام، عميق، عظيم، سام، ولكن لاتشد إهتمامنا لان مؤلفيها لم يكتوبها من اجلنا نحن وانما لاله فنهم.
ولم يكتف الشعر الخالص بتكوين اسلوب منغلق أحادي فصار عالما هرمسيا. تظهر نقائصه بفظاظة حتى صرنا نتامل عالم الشعراء الاجتماعي. الشعراء يكتبون للشعراء. الشعراء يتبادلون الثناء والتمجيد. الشعراء يرحبون بأعمالهم الذاتية وهذا العالم شديد الشبه بكل العوالم المتخصصة والمنغلقة والتي تفرق المجتمع المعاصر. ان لعبة الشطرنج بالنسبة لممارسيها، هي احدى قمم الابتكار الانساني، ولهم منفوقوهم ويتحدثون عن كازابلانكا كما يتحدث الشعراء عن مالارميه ويتبادلون كل الثناء. ولكن الشطرنج لعبة أما الشعر فانه أمر اكثر جدية وما نجده لطيفاً لدى لاعبي الشطرنج هو عند الشعراء علامة خِسّة لاتغتفر. اول عاقبة لعزلة الشعراء الاجتماعية أن كل شيء في مملكتهم مغالٍ وأن مبدعين سطحيين يبلغون أحجاما خيالية، أو أن مسائل بسيطة تشهد تعاليا مخيفا. لقد خاض الشعراء في زمن غير بعيد حربا كلامية واختلفوا حول مسالة السجع حتى خيل الينا أن مصير العالم صار متوقفا على معرفة ما اذا كنا قادرين على تقفيه كلمتي «حرب» و«حرف» هذا مايحدث عندما يطغى الفكو النقابي على الفكر العالمي. والعاقبة الثانية أشد بشاعة. فالشاعر لايحسن الدفاع عن نفسه أمام اعدائه. ونجد في المجال الشخصي والاجتماعي نفس ضيق الاسلوب الذي اشرنا اليه أعلاه. فالاسلوب ليس سوى موقف فكري من العالم ولكن هناك عدة عوالم، وعالم الاسكافي او العسكري له نقاط مشتركة جد قليلة مع عالم الشاعر. وبما ان الشعراء يعيشون مع بعضهم ويكيفون اسلوبهم فيما بينهم متجنبين كل اتصال بالأوساط الاخرى، فهم بكل أسى عزل أمام من لا يشاطرونهم مبادئهم. وحين يشعرون بانهم هوجموا فالشيء الوحيد الذي يحسنونه هو «التاكيد» بان الشعر هبة من الآلهة و« السخط» على الجاهل باصول الفن والمدنس أو «النواح» أمام همجية هذا الزمان. وهذا، والحق يقال، مجاني جداً فالشاعر لايتوجه الا الى من تشبع بالشعر اي أنه لايتوجه الا الى الشاعر، كالكاهن الذي يوجه الموعظة الى كاهن آخر. على أنه، لتكويننا، فالعدو أشد اهمية من الصديق. فلا نقدر أن نتأكد من مبرر وجودنا إلّا أمامَ العدو ولايوجد سواه ليدلنا على نقائصنا ويسمنا بميسم الشمول.
فلماذا يهْرب الشعراء حينئذ من الصدمة المحررة؟ لانهم لا يملكون لا الوسائل ولا الموقف ولا الاسلوب لتحديها. ولماذا لايملكون الوسائل؟ لانهم يتقاعسون.
ولكن الصعوبة الشخصية والاجتماعية الاكثر جدية التي يستوجب على الشاعر مواجهتها متأتية من كونه يعتبر نفسه كاهن الشعر ويخاطب مستمعيه من اعلى هيكله. والحال ان من يستمعون اليه لايعترفون دائماً بحقه في التفوق ويرفضون الاستماع اليه من اسفل وكلما شك الكثيرون في قيمة القصائد ولم يحترموا التعبد كان موقف الشاعر دقيقا يكاد يثير السخرية. ولكن الى جانب ذلك فعدد الشعراء في ازدياد ويجب ان نضيف الى كل التجاوزات المذكورة تجاوز الشاعر نفسه وتجاوز الشعر هذه المعطيات الديمقراطية المتطرفة تنبش شيئاً فشيئاً سيرة الشعراء الارستقراطية والمتكبرة وليس أشد اغراء من رؤيتهم مجتمعين في مؤتمر يعتبرون أنفسهم فئة من البشر نادرة الوجود. والفنان الذي يعتني حقاً بالشكل يسعى للخروج من هذه الطريق المسدودة، لان مشاكلة التي تبدو شخصية في الظاهرة هي وثيقة الصلة بالفن وصوت الشاعر لايستطيع الأقناع حين تجعله مثل هذه المفارقات هزأة
ان الفنان المبدع والحيوي لايتردد في تغيير موقفة تغيرا جذريا. فيتوجه مثلا الى جمهوره «من اسفل» مثله في ذلك كممثل من يَنْشد الفضل للاعتراف به وقبوله، او كممثل من يغني وهو يعلم أنه يقلق الآخرين. يستطيع أن يعلن عاليا عن هذه التناقضات ويكتب شعراً دون أن يكون راضيا، وهو يتمنى ان تغيره وتجدده المواجهة المصلحة مع الآخرين. ولكن لايمكن ان نطالب بكل هذا، اولئك الذين يسخرون كل طاقتهم ل«تنقية» قوافيهم» مازال الشعراء يتمسكون بعصبية بنفوذ لايملكونه ويسكرون بأوهام السلطة. من بين عشر قصائد، واحدة على الاقل تتغنى بسلطة الكلمة ورسالة الشاعر السامية وهذا دليل على أن «الكلمة» و«الرسالة» في خطر... ثم ان الدراسات والمقالات حول الشعر تثير فينا شعورا غريبا لان ذكاءها ودقتها ونباهتها تتباين مع لهجتها السّاذجة والمتصنعة في نفس الوقت. لم يفهم الشعراء بعد أنه لايمكن الحديث عن الشعر بلهجة شاعرية ولذلك كانت مجلاتهم مليئة بكلام شعري حول الشعر، وكانت شعوذتهم الكلامية العقيمة تقرفنا. الى هذه الخطايا القاتلة ضد الاسلوب يقودهم خوفهم من الواقع وحاجتهم الى تاكيد حظوتهم مهما كان الثمن.
هناك زيغ مقصود في هذه الرمزية المتعمدة يسقط فيه رجال شديدو الذكاء كلما تعلق الامر يغنهم. كثير من الشعراء يدعون ان هذه الصعوبات التي ذكرناها لاتمسهم لانهم لايكتبون الا لأنفسهم، لمتعتهم الجمالية الخاصة رغم انهم في نفس الوقت يعملون كل مافي وسعهم لنشر اعمالهم. وآخرون يبحثون عن الخلاص في الماركسية ويؤكدون أن الشعب قادر على إدراك اشعارهم المنقاة والصعبة، نتاج قرون من الثقافة. كثير من الشعراء يعتقدون اليوم اعتقادا راسخا بان لاشعارهم انعكاسا اجتماعيا ويقولون لنا مندهشين: «كيف يمكنكم أن تشكّوا في هذا؟....» انظروا

الجماهير التي تهب الى امسية شعرية !كم مرة يعاد طبع المجاميع الشعرية؟ ماذا بقي لم يكتب عن الشعر وعن الاعجاب الذي يحظي به اولئك الذين يقودون الشعوب الى دروب الجمال؟ ولا يجول بخلدهم انه يستحيل حفظ بيت واحد في امسية شعرية (لانه لايكفي أن نسمع بيتا شعريا معاصرا مرة واحدة لنفهمه)، وان آلاف الكتب تشترى ولاتقرأ أبدا، وان الذين يكتبون عن الشعر في المجلات هم شعراء وأن الشعوب تعجب بشعرائها لانها في حاجة الى أسطورة. لو لم تعلم المدارس الاطفال تقديس الشاعر في دروس باللغة القومية حزينة وامتثالية، ولو أن هذا التقديس لم يعيش بفضل خمول الكهول، فلا أحد عدا بعض المولعين يهتم بالشعراء. لايريدون ان يفهموا ان الاعجاب المزعوم بشعرهم ليس الا حصيلة عوامل كالعادة والتقليد والدين او الرياضة (لاننا نحضر امسية شعرية كما نحضر قُداساً، مكتفين بتسجيل حضورنا دون أن نفقه شيئاً ولان تسابق الشعراء نحو المجد يستهوينا كما يستهوينا سباق الخيل). اما بالنسبة اليهم فالسيرورة المعقدة لردة فعل الجماهير تختصر في القول: الشعر يجلب لانه جميل.

ليغفر لي الشعراء. أنا اتحامل عليهم لازعاجهم، واني احيي بفرح القيم الذاتية عند كثير منهم: ومع ذلك فكاس خطاياهم مترعة.

يجب فتح نوافذ هذا المنزل الكثير الجدران وتهوية ساكنيه. يجب رج القفص الصلب الثقيل المهيب الذي يطوقهم.

لايهم ان تقبلوا حكما ينزع عنكم علة الوجود... كلامي موجه الى الجيل الجديد. سيكون العالم في وضع يائس اذا لم تات مجموعة من البشر جدد، بلا ماض، غير ملزمين بشيء لأحد، لاتشلهم مهنة أو مجد او التزامات ومسؤوليات. أناس لايتم تعريفهم حسب ماقدموا، ليكونوا امام حرية الاختيار.

● فيتولد فمبر وفيتش كاتب بولوني هاجر الى الارجنتين قبل دخول القوات النازية الى بولونيا بشهرين وبقي فيها حوالي ربع قَرن حيث كتب جل أعماله.

رفض رغم فقره ووحدته، رفض أن يستجيب لمساعي البرجوازية الفكرية الراقية التي حاولت مرارا أن تغريه. وهذا المقال يعبر بوضوح عن رغبته في اثارة الانتليجنسيا ببوينس ـ ايوس وقد كتبه لمجلة «موفا دوس» التي تنشطها حركة ادب طليعي. الا أنه لم ير النور نظرا للمصاعب الداخلية التي عرفتها المجلة.

مع الشعر

نفيسة محمد قنديل

(لأحد تقريبا يحب الشعر، وعالم الشعر وهمي وكاذب)
(القداس الشعري يتم في الفراغ)
(كانت شعوذاتهم الكلامية العقيمة تقرفن)

قنابل ومتفجرات تهز مسلماتنا وتكشف تواطؤاتنا وتعلو على القطيعية التي تلفنا جميعا،) لفتات للداخل والخارج، توقفات تململ، كلها مسائل هامة تحررنا بين الحين والآخر من الجليد ونوم العادة الكسول.

تسائلني نفسي ازاء هذا المقال الجريئ: لماذا لم أكتب ولم نكتب جميعا عشرات الوساوس والهواجس التي تجتاحنا أحيانا؟ هل لأن الحياة العقلية الداخلية والخارجية تقيم لنفسها مملكة تسورها بالمسلمات ترقد فيها وتوصد الأبواب فتظل الثوابت كما هي فتمتلئ اطمئنانا وتغفو؟ ألا نشترك جميعا في إقامة مثل هذه الممالك؟

«هل قرأت رواية ماركيز الأخيرة؟» كيف لا - قصاص وروائي أعطني أسطورة أعطك شعباً» - شاعر مشهور، «من بطن أي كتاب جاءنا هذا العبقري والرسل قد كلوا وعجزوا»؟ «عصر العلم وليس عصر الميتافيزيقا والماورائيات، ولذلك لم أترجم للشعراء الميتافيز بقيين» مترجمة نماذج من قصائد قارة كاملة - وهكذا: معلبات معلبات تنتشر سمومها البطيئة في الحلقة، نلوكها جميعا، تختفي وجوهنا فتتشابه كتابة وتوجها..

من مملكة الهواجس

١ - دراسة سنة كاملة في المعلقات. انطباعات كثيرة: تشابه في المطالع، تشابه في الصور. تشابه في السباب، جاهلية مقيتة، إدعاء وكذب وتفج، رتابة، نعاس يومي بعد ساعات قليلة من تأثير الايقاع الرتيب. لماذا لم أسجل هذه الانطباعات وأخرجها للنور؟ وهل اجرؤ؟ هل يعترض أحد على المعلقات ويحاكمها بهذا المنطق المتزمت في هذا العصر؟ هاجس: «يأتي امرؤ القيس وقبيله في النار». فليدخلوا جحيمك الذي تدعين. احتفظي بوساوسك ودعينا نقرأ.

٢ - قراءة في ألف ليلة وليلة والرأس ممتلئ بمسلمات رائجة ضاغطة كهذه: قيم في التشكيل الفني، غزت أوربا وتغزوها، لامخرج للقصة والرواية إلاباستعادة قيم ألف ليلة وليلة، تحرير الحواس، وأنا أقول في نفسي طبعاً: خيال مريض سمج، دراما حواس غبية، سعار، فجاجة خانقة تجمد الزمان وتحجب التعالي، وثيقة تصلح لعالم إجتماع، الفن شيء آخر، ماذا يروج لنا المروجون في كل دهر؟ كانت صرعة ألف ليلة وليلة ضاربة جذورها في الساحة، فهل يتحدث أحد بهواجس كهذه في مهرجان بهذا الشكل؟ اصمتي ايتها العجوز.

ثم جاء هذا الناقد المجهول ليحرك الهواء في المجلة وفينا وليتربع من «الأقلام» وفي دار أبينا (الجاحظ) وفيها ما فيها من شعراء، ولما كان المقال قد فتح علي حيوية الانشقاق الكامنة فانني سأبدأ بالاختلاف معه أولا:

(عندما يبدو الشعر ممتزجا بعناصر أخرى كما في. . . .

ولكن ما لايقدر طبعي أن يتحمله ذلك المستخلص النفي. . . .

ـ انظر المقال ـ أقول مفتتحا للكلام: هذه مزاحية تلزم صاحبها، فأنا لو اجتمعت الارض لتقول لي على سبيل المثال ان الشعر المسرحي أو الشعر الملحمي أكثر جمالا وتركيبا، وأن ذوقي متخلف، وانني أنتمي لهذه الرومانسية الضيقة التي تؤثر التشرنق على نفسها وتختبئ في اللذة الجمالية الانطوائية المنعزلة، وتخشى التشكل والتموضع وامتداد الأنا في موضوع، وتواصل الأنا بأنوات أخرى في العرض المسرحي والاحتفالي، لقلت: لا . . أرجوكم أحبوا كما يحلو لكم ولكن اتركوا لي شيئا من الحرية.

ولو قال الناقد مثل قناعتي السابقة ثم غادرنا وولى لغسلنا ايدينا من مقاله ولقلنا انها امور تعود للحساسية الشخصية الملغزة والمتفاوتة بين البشر والتي تعكس لدى كل منهم تكوينه العقلي والروحي والبيئي، ولكن الرجل قد ألقى متفجراته ولم يذهب بل شرحها ولف حولها وعاد إليها ثم جاء برأي الخصوم وفنده، ومن ثم، أغلق دائرة قناعاته ثم ترك لنا وللشعراء كوة في النهاية، ومع ذلك كبداية يمكن تسجيل النقاط الآتية:

١ ـ إن المقال مرتبك قليلا، فصاحبه موزع بين نقد ظاهرة أدبية محددة سماها «الشعر الخالص» وبين «الشعري» بشكل عام، رغم تأكيده في المقدمة على أنه لايرفض الشعر بشكل عام، لقد انتقل على سبيل المثال من نقد الشعر الخالص إلى نقد الغنائية: «يتحولون إلى شعراء غنائيين ومنشدين. . . انظر المقدمة» ثم من نقد ظواهر محددة مترتبة على الظاهرة الرئيسة كالرتابة والنمطية والهرمسية، إلى النفي الجذري لامكانية العملية الشعرية بطرفيها، الشاعر والمتلقي، ولقد أربكتني هذه التنقلات الدائمة، وكنت كلما حاولت أن أسد ثغرة بالرأي والمناقشة والتساؤل تفتقت أمامي ثغرات أخرى، وفي النهاية لم أعد أدري هل كنت أرد على المقال فعلا أم أكتب مقالا آخر، وها أنا أضع، كل شيء أمام القارئ فله الحكم الأخير.

٢ ـ لايمكن الاحاطة برأي من مقال واحد، الرأي موقف في زمان ومكان يضمان الظاهرة موضع البحث، تنمو وتفسر وتقرأ فيهما. وبهما، ترى كيف يمكن تلمسهما في المقال؟

المكان: الارجنتين ـ أمريكا الجنوبية بعيدة عنا معلومات قليلة مشوشة عن صراع الامريكتين أمريكا (الكاوبوي) المكتسح الصلف الجلف بقيمه البراجماتية المعلبة، وأمريكا الشرق الرومانسي الدافئ الفولكلوري الراغب في الانسلاخ عن قيم خصمه الغبي المتوسع المجتاح، الناقد: بولندي في الأرجنتين، اغترابان إذن، اغتراب الكاتب واغترابنا نحن عن نوعية السياق الذي يتم فيه الخطاب، والترجمة بدون وجود نص تحت أيدينا اغتراب آخر، ومع ذلك فلنحدد حقلنا شيئا فشيئا أثناء سيرنا في المقال ولنعين الظاهرة المحددة الرئيسة: الشعر «النقي»: ترى ماذا يعني بها الناقد على وجه التحديد وأين نضعها بين المدارس الفنية: سه اليه ـ رمزية ـ دادائية؟ والمدارس الشعرية الفرنسية في ـرجنتين، ترى نقلت كما هي أم تغيرت واغتنت بالهجرة والانتقال، ومن ثم تشكلت بهموم أرض وسماء مختلفين ومشاكل تحرير قارة ناهضة؟ أم نبتعد قليلا عن هذه المدارس الفنية ونمسك الحية من ذنبها فنبحث في الايقاع الأخير الذي قدمه المقال كحل للظاهرة برمتها وهو دمج الواقعي بالمثالي ولكن ألم يفعل ذلك دائما هذا الكائن الكيماوي المصفي الذي نسميه الشعر الخالص؟ تعلم من ناقد كبير ساخر كالبريس أن كل المدارس الشعرية الفرنسية قد بدأت بادعاءات كبيرة، كما يحدث عادة في الأمور الانقلابية، ثم تراجعت، فإذا سممتنا البلاغة، وإذا عرقلت خطواتنا ورؤانا الطرق المرصوفة المعبدة، يأتي قادمون جدد، بدلا من أن يستنيموا للانسجام ويغفوا على الجليد، يطمحون بالتحليق فيتحدثون عن الكشف ويستحضرون التعالي، يطيرون ويحلقون ثم يتعبون ويعودون لأمنا الأرض ولاخوانهم البشر، وهي هدأة نجدها الآن في القصيدة العربية الحديثة، لقد طمحت في بادئ عهدها أن تنشق على الأسلاف وتعلو لتكون إضافة لا اجترارا، أزعجتها الجزالة والفخامة والرتابة وضايقها الانحصار في القوافي والنوم في الأوزان أزعجها اكتمال لغة عبقرية ليس لها الآن كما قال أحد الشعراء «أن تعيد إندفاقاتها بين موت الغزالة والسهم.»

فحاولت أن تطرح السلف العظيم الجاهز الناجز وتخطو بحرية وتتحدث إلى نفسها وتغني غناء ميلوديا. فكسرت العمود الذي كان يأويها ويأوي السامع المتلقي الحاضر الشاهد الذي كان بحاجة إلى الموسيقى المنتظمة لتسكن القصيدة ذاكرته وتختزن ديوانه: تاريخ معاركه وأفراحه وحكمته وشططه. ولكنها الآن ككل فتاة نزقة كان لها في البداية جمالها ومذاقها وحيويتها، ثم كبرت، وأصباغ العالم لاتفيد شيئا، وهذا ماتشعر به شعورا ملتبسا غامضا فلقا دواوين شعرية كثيرة صادرة، وقد تبزغ حيوية جديدة من هذا المنعرج أو تولد حفيدة جديدة تحمل عظمة الأسلاف وهموم الآباء

القريبين ثم تخطو خطوها الكوني وتكبو وتقوم، دينامية ساربة: كل شيء باق وكل شيء زائل، فهل يغيب هذا عن ناقد كنا قدنا؟ فلنجرب طريقا آخر إذن ولنذهب في البحث عن الظاهرة إلى نمط الشعراء الذين يتربعون فيها. وهو نمط أعطانا الناقد بعض ملامحه: شعراء أبراج عاجية، شعراء كهنه، شعراء غرف زجاجية، شعراء جماهيرية مدعاة - ان المدارس الفنية بموجاتها المتدافعة في العالم العربي قد أرتنا على فترات متقطعة نماذج كثيرة من مثل هؤلاء الشعراء، فشاعر ساخط غاضب منفوش الشعر، وآخر حالم سارح نصف غائب، وجماهيري صلف ساخر، ولكن لابأس، يبقى الشعر معيارا ومحكا، ويبقى البحث في العزلة والكلام حولها، ويمكننا القول أن شعراء هذه العزلة إذ لم يكن انتماؤهم لموقف فني يعزل الشعر عن الحياة - ومن الصعوبة في الواقع التصديق بامكانية ذلك أساسا - فإن العزلة يجب أن يبحث عنها في مجال آخر، يجب بحث كل عزلة في سياقها، وإذا لم تكن هذه العزلة دفاعا مشروعا عن النفس أحيانا، وعن كرامة الابداع وحق صاحبه في الابتعاد حين تجتاح البراجماتية والفلسفات النفعية أنحاء البسيطة، فانها شيء لايستحق استهزاء ولاسخرية شامته كما نجد في ثنايا المقال ولاتستوجب الجلد ولا التشكيك في إمكانية «القداس الشعرية» من أساسه، إن رامبو كان هاربا في جناته الصناعة من أشياء كثيرة من بينها، ولعله من أهمها، حضارة تجارية شرسة منافقة، ومعالجة لأساسها التلفيقي، وفصلها المتعسف بين الروحي والمادي بتموهات كاذبة ومرقعة، حضارة نافية ودامجة ومستوعبة في نفس الآن، ولقد حط رامبو رحاله في الصومال حين وجد حضارة أخرى أكثر انسانية وتوحد او دفئا، ومن قبله فعلها جوجان وفان جوج، لقد تم التأكيد عند دراسته هؤلاء الفنانين على الانسلاخ كموقف وجودي اختياري مطلق لكثير منهم وكان هذا ضمن حملات التغريب وزعزعة الانتماء.

فبجانب العزلة كموقف اضطراري أحيانا، كما رأينا هناك، عزلات مفروضة: - هناك مناهج وبرامج تربية الحساسية لدى كل أمة ذات عقائد وسياقات شاملة جامعة ترى من حقها ألا تستسيغَ أنواعا من الفنون تلعب في دائرة المحرمات وفوضى الحواس، هناك أيضا تدافع البشر ومحبتهم وتكارههم، والصراع الخفي والبخل الضنين الذي يأبى أن يعطي محبته للشعراء كراهية للتميز حينا، أو تأجيلا للاعتراف والبكاء بعد موتهم في أحيان كثيرة، أو القاء النفس في الأدب الاستسهلاكي الاشباعي أحيانا أخرى، وإذا كانت كأس خطايا الشعراء مترعة كما قال الناقد فكأس آلامهم وعذاباتهم مترعة أيضا. وفي النهاية فان البرج لايعزل الشعر. إذا كان في الشعر مايبقى فانه يفيض وينسرب في الزمان ويأتينا من وراء البرج ومن وراء الغمام.

تبقى عزلة أخرى معالجة كسبب ونتيجة معا للظاهرة الرئيسية التي عالجها المقال، «الشعر الخالص»، وهي ليست عزلة إجتماعية وانما عزلة مفروضة على شعر يتغذى على نفسه، يتغذى على ما أسماه الناقد «بالحساسية المحترقة داخل المملكة الهرمسية» وقد أغنانا الناقد بالتحليل والبحث في هذا المجال ويمكن تلخيص الفروع المتعددة التي تناولها في هذه العبارة: ان الشعر يصير داخل هذه المملكة نمطا وهو قانون سار في كل مكان ويكفي أن نتلفت لنجد أن النمطية تشمل كل شيء حولنا، بدءا بالقميص الذي نرتديه إلى السيجارة التي ندخنها إلى الناقلة التي تقلنا إلى المكاتب التي تحتوينا، ولايبقى لوعينا الداخلي حريات شخصية قليلة وأحزان وأفراح خاصة، ومكابدة وهموم عامة ناهيك طبعا عن نمطية الزمان، ودوران الأفلاك الذي يفتح علينا الفصول الأربعة بما تأتي به من أنماط دورية في الأحاسيس والمزاجية، هذا عدا حدى الحياة والموت، والمفترض أن الفن الأصيل مع غيره بالطبع يعيد طزاجة الحياة وينشط الرؤيا ويساهم في تكوين البصيرة أو يساعد بكلمات أبسط قليلا على الانضاج والفهم والعزاء والتأمل، فإذا تحولت القصيدة كأحد أجناس هذا الفن إلى ذاكرة مجترة لمملكة مؤسسة ومكونة وناجزة فانها تعيدنا مرة أخرى للنمط والتكرار وتبلدنا، وعلى الجانب الآخر نجد أنه لاقصيدة بدون نمط، كل قصيدة هي سيدة نفسها وضيفٌ على قصائد أخرى، أنا ونمط أنا، وتراث عريض قديم أو معاصر يختلف من شاعر لشاعر، والعلاقة بين هذه الأنا والنمط لاتصلح النسب الرياضية مقياسا فيها لانتاج قصيدة جيدة والناقد بالطبع لايفوته مثل هذه البديهيات البسيطة، لكن يبدو انه يسئمه - بدرجة أشد - التناسخ والتماثل في توالد القصائد بعضها من بعض، يزعجه تضييق ميدان الحساسية والخبرة الانسانية في الحساسية الفنية «المحترقة» كما سماها وهو ضيق وسأم لا يستشعره لحسن الحظ إلا القارئُ المتابع الواعي أو الناقد المحترف المتخصص، إن قصيدة عظيمة تتناسخ وتتطاير صورها في قصائد أخرى بلا ذكاء ولا مقدرة تشكيلية ولاتجربة رافدة تشعرنا بأكثر من السأم، انه طعم الزيف الذي يحول لغة، من المفترض أنها نعمة للكشف والمعرفة والتكوين، إلى ببغاوية لفظية مجترة، إن القصيدة الأصيلة، نحلة تتحرك في سماوات الحرية والأختبار والكشف، والقصيدة المزيفة جرادة ونملة تتحرك في عناء الجبر والنقل والضرورة، ولذلك تجدد القصيدة الحية نشاطنا الروحي والجسدي بما تصطاده حدوسها المعرفية من تخوم النفس والعالم، والقصيدة

المقلدة تحط بنا في التكرار والرتابة .

تبقى ظاهرة هامة يعالجها المقال، على هاجس التعليق على الظاهرة الأساسية التي بدأ بها، وهي ظاهرة التعالي المخيف للقضايا الفنية داخل المملكة الهرمسية التي يقيمها الشعر الخالص، وبما يقتضيه هذا التعالي من شفرات سرية ومصطلحات خاصة وقضايا مبالغ في أهميتها وشعراء عاديين يأخذون مكانة مخيفة في هذه الحلقات التنصيبية المغلقة، نقول في هذه القضايا المثارة بسرعة أن خصوصية القضايا المطروحة وخصوصية المصطلح هما شيء لامفر منه، ولايفوت الناقد بالطبع أن صناع الجلود وأصحاب الحرف كذلك لهم مشاكلهم وشفرتهم ولغتهم ومهما كنا مع قضايا الالتزام والدور الذي على الفن أن يلعبه في الحياة الآنية والقضايا المصيرية لأرض ما وأمة ما، فانه يظل فنا له قوانينه ومشاكله واصطلاحاته التي هي مجموع خبرته الخاصة وتعويم هذه القوانين في العام لايفيد العام ولايفيد الفن بل يتردى بكليهما إن اشكالية الفن والوظيفة ليست موضوع بحثنا لأن المقال ذكرها كنتيجة لظاهرة أكد عليها بدرجة أشد، انما هناك نقطة محددة اثارها الناقد وهي التعالي المبالغ فيه للقضايا الفنية التي يثيرها أصحاب مدرسة الشعر الخالص ويجعلون منها معيارا متعاليا وحيدا يرون به كل شيء، ويبدو أن هذه الظاهرة حين نقرأ بها الواقع الثقافي في وطننا العربي نجدها تتفاوت في الأهمية من قطر لآخر بحسب الحيوية الداخلية لمجمل الحياة الثقافية في القطر وامكانيلت النشر المتاحة وموقف الأجهزة العامة، وتكون هذه المبالغة في أهمية القضايا الفنية أحيانا صحية حين ترتبط بهموم كبيرة وتصدر عن قلق وقناعات جديدة وتطرح تساؤلات وإضافة، وتكون انحطاطا حين تبحر في الكم وتتضخم بالتكرار، وتعلو في زبد الرغوة والثرثرة، وترفد بنرجسية خفية وتزاحم على إحتلال المكانة والالحاف في طلب الاعتراف، فتشغل نفسها بقضايا كلامية موهومة كان أولى بها التوفر على إشكاليات الابداع الفني الذي يستلزم الصمت والصبر والهدوء والانتظار.

والأمثلة كثيرة: شعراء للجنوب، شعراء للشمال، شعراء للأغلفة، وليس هذا مسؤولية الشعراء وحدهم بالطبع، فان عجلة المطابع تستلزم نجوما وقضايا، ودراسات النقاد مدارس وأجيالا، وواقع التشرذم والتفتت شعراء وممثلين، إن احدى الدوريات على سبيل المثال قد فتحت الباب أمام أعلام جيل من الشعراء ليكتبوا عن مشاكلهم وتجاربهم وتصوراتهم للشعر، كان قد شَغَلني طويلا التفكير في مسألة خصوصية الشاعر، كنت أتصور أنني استطيع أن أنفذَ إلى شيء من كنه الموهبة الشعرية بأشياء عينية وبالاقتراب الشخصي من هذا النوع من البشر الذي يسمونه الشعراء عبر عن هذا الهاجس ناقدنا بقوله (فأظن أحيانا أن هذا النوع من التعبير والمجموعة البشرية التي تستعمله لها خلل في ناحية ما) وكنت آحدث نفسي: مالذي يجعل فصلا دراسيا واحدا يحوي ستين تلميذا يخرج منه شاعر واحد على الأكثر؟ أي خصوصية نوعية في الوعي وفي كيفيات الاستجابة والرؤيا يتميز بها هذا الطفل بالتحديد الذي سيصير شاعرا؟ والنظريات كثيرة والكتب تتراكم فوق بصيرتنا الشخصية فتحجبها أحيانا، وما أسهل أن يتناول المرء بعضها وينقل خمسين مصدرا يوصلها ببعض المهارات التلفيقية ثم يطلع بدراسة فخمة في أصل الابداع، لكنني كنت أريد أن أرى من قريب، كنت أعرف بعض هؤلاء الشعراء الذين استضافتهم المجلة، وظللت أقرأ تصريحات هؤلاء الشعراء واحدا بعد الآخر، فلا أعرف شيئا ولا أتعلم شيئا . الجميع في مطالع العمر وأوائل التجربة ومع ذلك فكل منهم حريص على أن يقول أنه خلق وهو مهتمٌ منذ الطفولة بالقضايا الكبرى ومصائر الوجود والانسان وكل المطلقات العامة التي تقول كلام كبيراً ولاتقول شيئا، بل تشكل قناعا، والخطورة أننا قد نصدق هذا القناع ونصيرُواياه واحدا والأخطرَ أن نساهم في خلط منظومة القيم فيصير التواضع ضعة والبساطة خيبة والحلم سفاهة والمعرفة ادعاء. ولن نأمل ساعتها في أن تقتربَ من تراث معلم البشرية في بساطته المذهلة والذي كان ابن امرأة تأكل القديد، وأذكر الحديث الشريف الذي يسجل علينا أن المرء يظل يكذب حتى يصدق نفسه فيكتب عند الله كذابا فيتوالى عليه ضياع النعم، نعم كثيرة منها نعمة اللغة التي يتقلب في أسرارها يكشفها ويتكشف بها يشهد بها وفيها ثم لاننسى القول الحق الذي ينطبق على كل قول تتسع الهوة بينه وبين الفعل: يقولون ما لايفعلون . .

وإذا كان الشعر العظيم، كما أتصور، ولعابا صطياد الجوهري في العابر والمتعالى في الزائل، فانه باق لأننا حين خلقنا علمنا البيان، والقصيدة طائر هذا البيان وإن من البيان لسحرا، وان من البيان لشعرا، وكل قصيدة تبقى على حدة منطلقا متعينا لكل منا في أي كلام عن الشعر والشعراء حتى لاتقع في التعميم كما وقعنا نحن وصاحب المقال.

رأي

يتساءلون عن مستقبل الأدب؟

طراد الكبيسي

إن مَنْ يطرحون مثل هذا التساؤل في الغرب اليوم، جماعات مختلفة تدفعها عوامل مختلفة، لكنها تلتقي عند نقطة واحدة:

١ ـ فهناك اولاً مجموعة (البرجوازية ضد البرجوازية) وهي التي ترى الأدب ظاهرة برجوازية! وبما أن البرجوازية في يومنا هذا ـ وربما قبل يومنا هذا ـ جماعة منحطة وسائرة الى الأنحلال، فأن الأدب تظاهرة برجوزية (الرواية الخاصة) مصيره الأنحلال هو الآخر ولا مستقبل له.

٢ ـ هناك ـ ثانياً ـ الجماعة «الشعبية» التي ترى الأدب في أصلهِ ظاهرة شعبية. أي تعبير الوجدان الشعبي عن نفسه من خلال الأدب. ولكن الأدب في عصوره الأخيرة سَيطرت عليه الجماعة الأولى «البرجوازية» فجعلته تعبيراً عن مصالحا ومطامحها، فأنحطّ بحكم النظرة الضيقة لهذه. وكفّ عن كونهِ التعبير الأنساني الشمولي. ولامستقبل لهذا الأدب إلّا بأن يعود، كما كان، التعبيرَ عن الحالة الجماعية بصدق وعفوية وجلال.. كيف؟

٣ ـ ثم هناك مجموعة ثالثة، يمكن أن نسميها بمجموعة اللا تاريخيين. وهؤلاء يفسرون الأدب بآنيَّتهِ أي في زمانه ومكانهِ. وبما أن أدب اليوم آنيّ، زماناً ومكاناً. فهو ينقصه أو ينعدم فيه الوعي التاريخي والحس بالتاريخ، لهذا فهو أدب محكوم بالموات، حاله حال منتجيهِ، وحال ذاكرة قرّائه.

٤ ـ أما الجماعة الرابعة فهم جماعة التكنوقراط والعلميين والعلمانيين وسائر المتشددين في مسألة التكنولوجيا المعاصرة القائلين بذوبان الروح. يضاف إليهم ـ من ناحية السِلْب ـ المنشائمين المرتعبين من التطورات العلمية الراهنة، الذين يرونها كما رآها د. ج ويلز آلهةً مرعبة، طعامُها الناس والحجارة والأدب رأي الروح!

طبعاً لو كانت هذه المخاوف والاقاويل، صادرة عن أناس بسطاء علاهم الحزنُ وهم يرون الغابة تختفي ليحل محلها معمل أو مطار، والصحراء الفسيحة تُسّيجُ بالأسلاك الشائكة لينزرع في قلب فضائها مفاعل نووي، والنهر يُحرَّم النزولُ فيهِ ولو لمرة واحدة ـ لا مرتين ـ لأنه ملوّث بالدهان والأكاسيد والفضلات المختلفة المصادر.

أقول لو كانت المخاوف هذه صادرة عن أناس بسطاء لهان الأمر ـ وربما أتهموا بالرومانسية المفرطة! ولكن المخاوف والأقاويل المشار إليها، صادرة عن متخصصين في مختلف حقول العلوم والأنسانيات. ومن هنا فأن النظر إليها يجب أن يكون جدّياً، لأنها مثل نواقيس الخطر مخصصة للأنذار ولا يصح أن يلهو بها أحد.

بعض المتفائلين يرى في الأمر مبالغةً ويطرح حلاً أقرب الى النكتة. فهو يرى في عالم العلوم. ـ عالماً مدهشاً. فكم هو جميل ومثير مثلاً لو عمد ذلك الرجل الذي حطَّ قدميهِ ـ دون سائر الخَلْق ـ على أرض القمر، أو ذاك الذي دار عدة دورات حول الأرض وزحل والمريخ وتمعَّن في بنات نعش عن قرب.. لو قام هذا الرجل بكتابة رواية حول ذلك! ألا تكون رواية مثيرة مدهشة حقاً! تُجدّد شباب الرواية الذي بدأ يتغضّن ويشيخ! ففي رأي هذا الفريق الفكه أن الموهبة لم تعد شرطاً لازماً للكتابة، لقد وجد ماهو أقوى وأهم منها، وهو إثارة الفضول بالكشف عن المجهول مع شيء قليل من المهارة الكتابية الأنشائية. فالناس اليوم في رأي هذا الفريق، لم يعودوا يستعملون أدمغتهم كما كان الناس سابقاً، أدمغةً مفكرة نابهةً ناقدة، بل يحملون اليوم أدمغة متخصصة ـ مسطَّحة، لاتفقه شيئاً

خارج مجال اختصاصها الذي هو إختصاص على أضيق مايكون حتى في مجال العلم الواحد أو الجهاز الواحد. وعليه فأن المحاولات التي يقومُ بها بعض الروائيين في اللجوء الى الموروث الشعبي القومي ليست إلا محاولة استنجاد لا إنقاذ للرواية من المصير المحتوم! فالبلدان التي مايزال الموروث فيها ذا فاعلية (أمريكا اللاتينية وأفريقيا مثلاً) مُعرَّضة للغزو التكنولوجي لامحالة وطلائع هذا الغزو تشاهد فيها هنا وهناك ثم أن مثل هذه الرويات اذا ما استمر انتاجها، فمصيرها الى الأبتذال والأملال مثل أفلام الكابوي اليوم تماماً.

طبعاً ليس الأتهام في الغرب موجَّهٌ الى «الطليعيين» كمدُمرين للأدب، انه إتهام الواقعيين، شرقيين وغربيين، لهؤلاء. ذلك أن النزعة «الطليعية» رغم أنها لا تقتصر على أدب دونَ غيره، ولا على قطر دون آخر، لكن الغربيين يحاولون أن يحتكروا«الطليعة» في كل شي:ء في الأداب والسياسة والعلوم والتكنولوجيا، كأحتكارهم الصناعة والمعرفة والمصطلح والقوة القائمة على زرع الرؤوس النووية في اوسع مدى.

ولكن مع ذلك، فثمة قول سائر أن «الطليعية» بمعناها الأوربي الغربي، أو إحدى نزعاتها مسؤولة بشكل مباشر، الى جانب عوامل أخرى، عن وضع الأدب الآن ومستقبل هذا الادب غير المضمون. فثمة ملاحظة تقول أن ثمة إنحطاطاً في الأخلاقية الأبداعية وفي اللغة والاساليب والقيم الفنية بسبب كونها تقوم جميعها على الروح الفردية الأنانية «المهصورة» بين المطرقة والسندان، ومن العبث الحديث في اوربا الغربية عن كل شيء اسمه: الثقافة الشعبية أو الجماهيرية. هذه الثقافة التي تتطلب أول ماتتطلب وعياً جماعياً خاصاً حذراً. إذ كثيراً ماسقطت الحركات الشعبية: سياسية أوثقافيةً في شرك التناقضات ومرض اليسار الطفولي، وتحولت الى أداة قمع بدلاً من أن تكون، كما يجب، أداة تغيير ثوري حقيقي (تذكروا ثورات الطلبة في الستينات ـ ١٩٦٨ وحركات ايت (الجديد. . . الخ) ثمة طبعاً فريق من الكتاب لايحملون الثورة المعاصرة في العلوم والتكنولوجيا، مسؤولية مايحدث وسوف يحدث في عالم الأدب. إنهم يُحمِّلون الأنسان المفرط في فطريَّتِهِ مسؤولية ذلك. إنه لايقدر على التكيّف ولايرى أبعد من أنفه، لذلك من السهولة إتهام قصيري النظر ومن يفكرون بقلوبهم وأعصابهم لابعقولهم.

فلماذا مثلاً مايزال الناس في اكثر البلدان تقدّماً من الناحية الصناعية، يقرأون روائع الأدب القديم؟ لماذا يُقبلون بشغف شديد على الأدب الحديث الذي يتناول مشكلات إجتماعية ويواجهها بشجاعة وعمق، سواء كانت مشاكل ناتجة عن التطور الصناعي الحديث أوعن التخلف الأجتماعي العنيف، اوعن الصراع بين التقدم والتخلف في المجتمع الواحد!؟

لماذ يلتهمون بِشَرهٍ الأدب ذا المضمون أو الشكل الفولكلوري أو الميثولوجي (الرواية الافريقية والامريكية التينية والشعرالياباني مثلاً)

هل يهربون الى هذا من المشكلات التي تواجههم؟

هل يواسي بعضهم البعض الآخر كما يواسي المريضُ المريضَ، هؤلاء مرضى التقدم العلمي والتكنولوجيا الى عالم متخلف؟

لا أحد يدري هنا؟

ولكن الذي يدريه الجميع، أنهم في ورطة وأنهم مقبلون على متغيرات لامفرّ منها. أين نقودهم؟ لايعلم ذلك إلاّ الله!

الرأسمالي لم يعد يؤمن بأن هذا الطريق هو الأصوب. ولكنه لايريد التحول عنه لأنه أسير قوانينه، ويخشى المخاطرة، وعاجزعن استيعاب التصوّرات التي تُقدّم له كبديل.

والاشتراكي تخذله بيروقراطيّة بعض الأنظمة الأشتراكية، ولكنه مع ذلك ـ يرى في الأشتراكية الطريق الأمثل الى الحياة الأفضل

شرط أن تكون الأشتراكية بلا اشتراكيين! كيف يكون هذا؟ لاأحد يعلم أيضاً! وهكذا تتعقد المشكلة كما لم تتعقد من قبل، حتى أنها لتدخل عالم الأنسان الداخلي نفسه، ويظلُّ دارون بعد اكثرمن قرن بقرنيه ليعود التساؤ ل من جديد: اذا كان حقاً أصل الأنسان قرداً ثم تطور الى إنسان الذي هوليس سوى قرد من نوع آخر في نظره، الى انسان جديد بدلاً من أن تمسخه!؟

فتصير له عينان ينظر بهما بكيفيّة غير الكيفية التي ينظر بها بعينيه الراهنتين. ويكون له عقل يفكر به بكيفية غير الكيفية التي يفكر بها عقله الراهن. وتكون له بدان. وشفتان، ولسان، وأذنان. . . الخ تلمس وتهمس وتتكلم وتمسح بكيفية جديدة غير الكيفية التي هي عليها الآن. .

دون شك. هذا الكلام من وجهة نظر منطقية وعلموية، صحيح! وبرّاق. ولكن هل ينبغي أن يكون الأنسان هو(المنحرف) مع مسار التقدم العلمي والتكنولوجي ليقال عنه انه (متحضر) وعصري؟ لماذا لا(تنحرف) تتكيف التكنولوجيا والعلوم بما يتساوق ومسار الأنسان الطبيعي والصحيح؟

إن العلماء المختصين في شؤون النفس والبايلوجيا والأجتماع والتربية والتعليم يدركون جيداً معاناة الأنسان المعاصر، ولكنهم يقفون عاجزين عن أن يفعلوا شيئاً جاداً وعملياً أمام التيار الجارف للأنتاج الصناعي الأستهلاكي ـ التجاري الهائل. وخاصة إزاء مايجري في الغرب الأوربي والأمريكي من محاولات استبدال الأنسان بالآلة في كثير من المجالات. ولعل ماتبقى للأنسان من مجالات، مصيره ان يفقدها، اذا ما استمر معدل تسارع النمو بهذا الشكل الذي لايكاد يعلم أحد الى اين سيتجه أوينتهي!

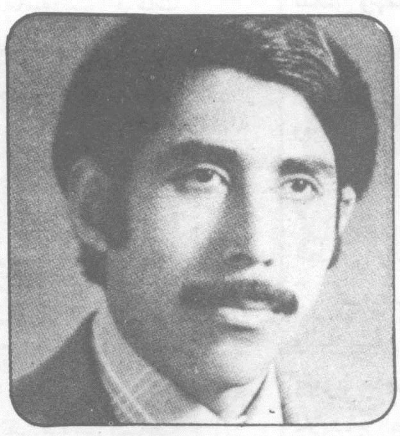
خصوصية الموضوع

ومحليته في القصة العراقية

خضير عبد الامير

لكل قصة موضوع حتى وان كان بسيطاً كتلك القصص القصيرة التي كتبها انطون جيخوف وعبّر عنها بانها شريحة من الحياة، وهذا الموضوع بالنسبة لها هو الزمان والمكان كعنصرين داخل الحدث، اذن هو كيان قصصي كامل يشار اليه بكلمة موضوع، تماماً كالصور العظيمة الخالدة التي تبدعها الشخصية وتعمقها مخيلتها لتتحدد بالفكرة والتي هي مزيج من ذاكرة الشخص وخياله المتمثل بالاسطورة.



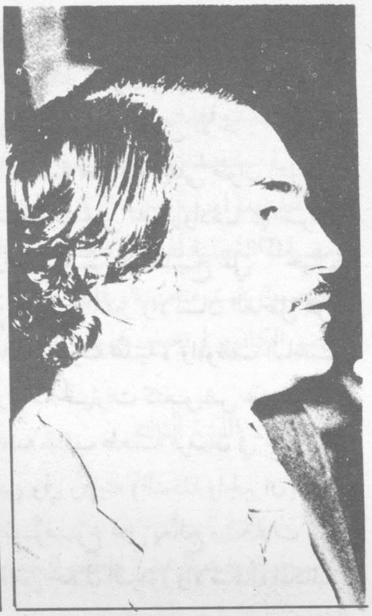


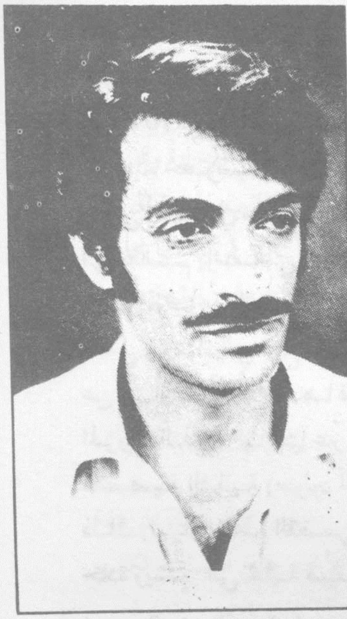


والقصص العالمية العديدة محملة بموضوع ذي خصوصيه المكان، فهي تأخذ ابعاده بكاملها لتكون شاهداً على ولادة الحدث في العمل الفني، اوولادة العمل الفني نفسه وخاصة في القصة القصيرة. فهي ان فقدت ملامحها داخل الموضوع ومحليتها تحولت الى اسطورة ضائعة لاهوية لها واعتبرت من ادب الغربة والاستلاب عن العالم. ومعلوم ان الادب العالمي من خلال مشكلاته وان تقدم على موضوعه وترك محليته قليلاً فانه يحاول ان يجد من يتبناه وان يعنى بخصوصيته اي ان نجد لهذه السمات وقعاً في نفوسنا، اما ما اعترى موجات التجديد من طفرات عبر الفن والادب فانها لم تدم طويلاً لافتقادها الهوية، وهذه سمة ليست محلية اي في العراق فقط وانما سمة عالمية عامة، ولكن كيف انحسرت مثل هذه الموجات التجديدية السريعة التي حاولت ان تقدم ادبا شكلاً مجرداً من خاصية المضمون، وان وجد فان خصائصه مستلبة وكذلك نماذجه، وكيف ان القصة حاولت التنصل من بنائها المعماري وصورتها عبر التجريد الشكلي الفاقد لكل خصوصية تنبئ عن تكوين متكامل لشخصية الانسان ولذا ومن منطلق هذا البحث سأحاول ان اصل الى تكوين قصصي عراقي مرعبر الثلاثين سنة الفائتة، وان اشير الى خطواته الصائبة والمشرقة والمتعثرة القاصرة احياناً، والى نماذجه القلقه عبر محاولات فردية عديدة، وعبر بعض من نماذجه القصصية المتوفرة.

المحاولات الفنية الاولى

اعتبر سنوات الخمسينات بداية حقيقية واصيلة لتكوين قصصي فاعل على صعيد الكم. فاضافة الى نتاجات الرواد امثال عبد الحق فاضل، وعبد المجيد لطفي وذوالنون ايوب وجعفر الخليلي فقد ظهر جيل جديد من الكتاب تمثل بوعي متطور مستمد اصوله من كتابات القصة الروسية، ومن واقعية روادها وتحليلاتهم المعمقة على صعيد الرواية والقصة كاعمال مكسيم غوركي وفيدوردستيفسكي وايفان تورجنيف وانطوان جيخوف وغيرهم الى واقعية انتقادية لاذعة ومكشوفة تمثلت في القصة الامريكية عند كل من ارسكين كالدويل وجون شتاينبك، وهوارد فاست وريتشارد رايت وغيرهم، وقد اثرت هذه الاعمال الدرامية الكبيرة في اساليب العديد من الكتاب الشباب (انذاك) امثال: عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي، وغائب طعمه فرمان، ومهدي عيسى الصقر، ومحمد رزنامجي، وسافره جميل، وعبد الله نيازي وغيرهم من الكتاب في تلك الفترة.
وقد امتازت كتابات الرواد بدقتها في استحضار المكان والتأكيد





على الموضوع، وعلى الاخص الاشارة الى حادثة ما تمتلك خصائصها المحلية كمسألة اللقاء بين الفتاة والفتى وكل منها يحمل على اكتافه هماً وخوفاً ولكنها (مجنونان).
والى تأكيد قصص ذوالنون ايوب على المفارقه والسخرية والصورة المتغايرة التي تفرزها العلاقات غير السوية في مجتمع متخلف مثل موضوع رواية (الدكتور ابراهيم،) وعلى المدينة ومفارقاتها وشخوصها العديدين الموزعين في مجالات العمل الحر او العمل الوظيفي، وحتى الانبهار ببعض الاماكن عبر الاشارة الى مجتمع الشمال وعلاقاته البسيطة عند عبد المجيد لطفي، وعلى المحلية الصميمية النادرة المتواجدة في ازقة المحافظات وبيوتها الموزعة داخل الحارات العتيقة المظلمة حيث عرض لنا جعفر الخليلي، احداثاً عديدة وبديعة التكوين تشكل منطلقاً لدراسة الواقع الاجتماعي المتخلف والمتغاير في طريقة حياتية والمبني على المفارقة والقدرية والحرمان والمصادفة والجريمة وخاصة في ما نشره من قصص قصيرة في جريدته الادبية «الهاتف» منذ سنة ١٩٣٦ وحتى نهاية الاربعينات وماقدمه من نتاجات اخرى مطبوعة في مرحلة الخمسينات
وهذه كلها تجنح الى تصوير الواقع وتتخذ من شخصيات القصة رموزاً لتشكيل الموضوع وتمنح المكان اهمية، فهي تارة تشير الى البيت الداخلي، الدهليز، غرف النوم، الاسواق، الدكاكين، الخمارات والبارات الصغيرة عند البعض والدوائر والمؤسسات

الحكومية اضافة الى البيوت والشوارع وكذلك الازقة والمدن الصغيرة المبعثرة بما فيها الارض والجبال وسفوحها والمناخ وعلاقته وتأثيره بالافراد وبحياتهم بصورة عامة عند البعض الآخر.

وهذه خصوصية انفردت بها القصة العراقية وعلى طوال اعوامها الاولى منتهية في منتصف الخمسينات ومن اهم روادها كما اشرت الى بعضهم يوسف متي [٢]، وعبد الرزاق الشيخ علي [٣] حيث برزت الموضوعة المحلية المرتبطة بالواقع الفقير والانسان العاطل عن العمل، والمرأة التي تبيع جسدها في بيوت علنية، والموظف الباحث عن حياة لائقة فلا يجدها فيرتاد الخمارات كتعويض عن الواقع المزري الذي يحياه كما عبّر عنه غائب طعمه فرمان في مجموعته القصصية الثانية (مولود آخر) وفي روايته (النخلة والجيران) بعد ذلك وامتازت هذه القصص بموضوع محلي يعالج مشكلات آنية حادة ويشير الى محلية ضيقة من خلال الرموز والاشكال المكانية وحتى الزمان الذي كان يبدو واضحاً من حالة الجو وتقلباته وعلاقته بالافراد والشخصيات القصصية وتأثيره عليهم [٤].

وفي منتصف الخمسينات تقريباً صدرت عدة مجلات ادبية [٥] عنت بالقصة اضافة الى ظهور صفحات ادبية تابعة لعدة صحف صباحية ومسائية نشرت نماذج قصصية متطورة.

فقد نشر فؤاد التكرلي قصته «العيون الخضر» في مجلة الاسبوع، ونشر عبد الملك نوري عدة قصص في الصحف المحلية اذكر منها «العاملة والجرذي والربيع» بعدها صدرت مجموعته القصصية (نشيد الارض) حيث امتازت قصصها بوصف دقيق للدواخل الشخصية المحلية وتحركاتها وبحثها اضافة الى وصف للمكان ابتداءاً بالشارع وانتهاءاً بالضوء والظل الذي يجسم هواجس الشخصية ويمنح بطلها الصغير التصور اللازم مثل قصة «الرجل الصغير» الباحث عن بيت بدرية في ازقة بغداد والى الرجل المثقف السكير الذي يواجهه الجدار الطويل في قصته الدرامية «الجدار الاصم» اضافة الى قصة «سلطان» المنشورة في احدى المجلات والتي عنيت بالمكان، البيت والجدران والسلالم المشيدة بالطابوق والجص.

ويأتي فؤاد التكرلي ليقدم «الوجه الآخر» حيث يظهر الشارع، شارع الرشيد، والمقهى مقهى حسن عجمي، والبيت والزقاق بيت في الحيدرخانه الخ كوحدة قصصية فعلية متماسكة مع وجود الحدث.

ويكتب غائب طعمه فرمان مجموعته القصصية الاولى «حصيد الرحى» يتناول فيها شخوصاً ذات سمات محلية ثابتة الرؤية تتكون في الداخل لتمنحنا الفكرة الرئيسية التي شغلت بال كتاب القصة آنذاك الا وهي الوضع الاجتماعي المزري الذي كانت تعيشه الشخوص الحقيقية وتتحرك في السطور اضافة الى تعرفنا على نماذج من النساء والاطفال والشيوخ والباعة داخل الازقة اضافة لحركة الناس الباحثين عن اشياء يتوهمونها ولا يعرفون لماذا يتخبطون ومن خلال الاشارة الى الاحتلال الانكليزي للعراق وخاصة في مجموعته الثانية «مولود آخر».

وتتكشف هذه القصص عن عدة مستويات من الاساليب. فعند البعض اساليب حديثة تعتمد التداعي، اي تداعي الافكار والاحداث عند الشخصية، او من العناية بالحبكة القصصية المبنية على ترابط عضوي بين الشخصية ومكانها، وبهذا تستطيع هذه الحبكة من الكشف عن احداث واقعية تصطخب بها الحياة وتتكون فيها الاحداث، لذا فان وجود هذه النظرة الشكلية المتطورة تمنح القاص حالة جديدة من حالات البحث عن الموضوع.

ومع ذلك فان الموضوع الجديد لم ينفصل عن محلية واضحة بقيت سماتها داخل قصص بدت متطورة عن تلك التي اشرت اليها وعلى وجه التخصيص عند الرواد.

ولم تقف تلك الحركة القصصية رغم ان كتابها قد توقفوا عن العطاء او عن كتابة القصة القصيرة وانما تواردت المواضيع القصصية محملة برؤى عديدة مقتبسة من القصة العالمية والقصة المصرية والقصة العراقية التي اشرت اليها الا وهو ظهور جيل جديد من كتاب القصة ابتدأ هذا الجيل مقلداً اول الامر ثم استكمل ادواته الفنية وبقيت ملامحه محلية واضحة المعالم تعتمد الشخصية العراقية الحية النابضة بالحياة، الشخصية الحالمة والنابعة او المنحدرة من عوالم الاسطورة والميثولوجيا القديمة والمضافة اليها جوانب المكان والثوابت المكانية المحلية ابتداء من باحة الحوش. وباحة السرداب الى مساحة الشارع، ومن وجود الاطفال وحركتم الى وجود المرأة كزوجة وام، ومن البيوت ذات الريازة البغدادية المعتمدة على الزخرفة والمقرنصات والشناشيلات الى اكواخ الطين وحصران القصب في مدينة الصرائف. كل هذه القصص تواجدت مواضيعها في نتاجات نزار عباس ومنير عبد الامير واحمد عبد الكريم وجاسم الجوي، وخضير عبد الامير وباسم عبد الحميد حمودي، وموفق خضر وغازي العبادي وغيرهم.

المحاولات الفنية الثانية

استطيع ان اجمل هذه الفترة بسنوات ثورة تموز عام ١٩٥٨ مروراً باعوام الستينات حيث ابتدأ النتاج القصصي مواكباً حركة المجتمع

او هكـذا حاول القصـاصـون ان يكتبوا مواكبين مسيرة ثورة تموز الا انهم لم يستطيعـوا لوقـوعهم في شعـارية الموقف السياسي ولكونهم لم يبتعدوا كثيراً عن كتابات طرحت تحمل سمات الخمسينات وتناولت الـوضـع الاجتماعي المتردي اولاً . والاقطاع ثانياً ولم تكن لها سمات جديدة عما ذكرته سابقاً ولكن منتصف الستينات افرز حركة قصصية تصاعدية في الكم استطاعت ان تتخطى المهام المحلية لتتحول الى قصة بدون مضمـون وبـدون سمة ثم عمقت هذه النظرة الى هذا اللون القصصي نتيجة نكسة حزيران عام ١٩٦٧ وما افرزته من رد فعلي نفس عميق لدى الجيل الجديد من الكتاب وحتى لدى كتاب الفـترة المـاضيـة متخذين من جماعة الرواية الجديدة في فرنسا وعلى راسهم الن روب غرييـه وكلود سيمـون ونـاتـالي ساروت وغير هم منطلقاً نحو تجريب اساليب جديـدة تبتعـد عن المحلية السائدة. ولكنهـا سـرعـان ما خمدت نتيجة التطورات الحادة التي افرزتها نكسة حزيـران عام ١٩٦٧ كما ان اغـلـب تلك الـقـصص كانـت ذات تصـورات ماضيـة واستعادة لواقع مرت عليه عشرات السنوات وهو يرزح تحت وطأة المرض والفقر والخوف والجهل وطبيعي ان تبقى هذه الـذكـرى عالقـة في نفـوس كتـاب القصـة متـوصلين الى علاقات احتماعية ارقى وصولاً الى مستوى لائق لحياة انسانية كريمة .

لقـد صمت بعض كتـاب القصـة الـرواد مثـلاً او اولئـك الذين حاولـوا التجـديـد في الشكل القصصي ومضمونه وظهر جيل جديد اضـافـة الى ما ذكـرت من كتاب وانبرى البعض يكتب قصة بدون هويـة اضـاعت معـالمهـا الاحـاسيس النفسية والنكسات السياسية فجاء التعبير عن انسان بدون مكانية او بدون ارض يتحدث عن احسـاسـه الخـاص والداخلي ويهرب من واقعه نحو مرامئ او اماكن يكونها هو داخل عقله الباطن او في داخل وعيه المترامي نتيجة قراءته الواسعة .

بدت مثـل هذه القصص تظهر في صفحات المجلات والجرائد ، وبـدت اسـماء اخرى تكتب لتدين ذلك الواقع بان تضع يدها على الادانة نفسها وتقول لهذا المجتمع الساكن لا ، وتختفي هذه المقولة او هذا الـرأي داخـل شكـل قصصي يؤكـد على التشبيـه الطـائـر والاستعـارة غير المتـوافقـة وتـرديـد العبارة ووضع النقاط والفواصل واضفـاء صورة داخـل اخـرى وصـولاً الى صورة جديـدة وافتعـال الغمـوض من اجـل التسـتر داخل واجهات اللغة والتصوير الفني ، وامثـال هؤلاء ، موسى كريـدي وعبـد الـرحمن الـربيعي الى حدما وكـذلـك يوسف الحيـدري وخـالـد حبيب الـراوي وعبـد السـتار ناصـر[٦] وغيرهم وقـد افـرزت تلك الفـترة نماذج قصصيـة عديدة طبعت بطـابـع مايسمى الآن بفترة الستينات انساق الى تجربتها في اختزال الزمان والمكان وعدم الاعتماد على الموضوع وحتى السخرية منه ، العديد من القصاصين الذين اشرت الى اسمائهم .

ان اغلب قصص الستينات وقفت مستعصية امام لغة المترجم ، كما انهـا استبعـدت لعـدم وضوح هويتها القصصية المحلية وتجردت عن محليتهـا لعـدم وجود الرؤ ية الكافية عند الكاتب بطبيعة المرحلة ومهـمات القصـة لذا فان العديد من القصص التي لم تضمها مجاميع قصصيـة بقيت متفـردة ، فاذا حذفنـا منها اسماء بعض الشخصيات واسم الكاتب لم تعرف هويتها تماماً[٧]

المحاولات الفنية الثالثة

امتـازت فترة السبعينـات بوعي قصصي جديـد افقد مرت المراهقة الثقـافيـة عنـد البعض واطلع البعض الآخر على امهـات الكتب العالمية وخاصة في القصة والرواية .

وشعـر البعض الآخر بضـرورة الكتـابـة من الـداخـل واعتـماد الشخصيات الواضحة والاشارة الى المكان عن طريق الوعي بوجود المـوضـوع والشخصيـة القصصيـة ، وضـرورة تناول المحلة والزقاق والشارع والبيت والغرفة والايوان اضافة لتوضيح ملحقات الجوانب المكانية الاخرى اضافة الى اطلاق اسماء الشوارع والازقة والمحلات وبعض اسـماء المقـاهي والاشـارة الى الحـافلات وباصات مصلحة نقـل الـركـاب والقطـارات النـازلـة الى الجنـوب والاحسـاس بهم الشخصية ذلـك الهم اليـومي الـذي لايتعدى الهم المحلي ومسبباته المعروفـة الاقتصـاديـة والاجتـماعيـة والسياسية والذاتية في اغلب الاحـوال وخـاصـة عنـد الشخصيـات المثقفة ، وظهر نتاج قصصي جديـد على صعيـد المجاميع القصصية يحمل رؤ ية جديدة في كل هذا الذي ذكرت[٨] .

ثم اخذت القصة العراقية هويتها الصحيحة ومسارها المبني على وجود قصة ملتصقة بالواقع لها جذورها وامتداداتها في اعماق الشعب وخـاصـة عنـد الطبقـات الفقـيرة والبـاحثـة عن عمل حيث كانت الشخصيـة البـاحثـة والتي لاحول لها ولاقوة تتواجد في المقاهي وتنام على الارصفـة وتتخـذ من سقوف الاسواق ومنعطفات الازقة مأوى لها[٩]

اقـول حيث بدأت القصة العـراقية الواعية الآن وهي تحمل من رؤ ى ذلـك الـواقـع الممتـد والمـوغل في الامتداد عبر الزمن العراقي المحلي . فانهـا الآن لم تتـوقف وانـما تشعبت الى شعبتـين والى اكثر ربـما . منهـا مايكتب متمثـلاً التغيرات الجديدة وهذا طبيعي حيث الجيـل الجـديـد وتطلعـاته الواضحة ومنهم من يستعيد ذكرى الايام

الفائتة ليقدم شيئا مغايراً لما هو الآن ومعبراً عنه من الناحية التأريخية الملتصقة بالمكان والزمان وبالموضوعة ذاتها [١٠]

لقد صاحب التطور والواعي بالمرحلة العديد من القصاصين لذا فان النتاجات القصصية التي ظهرت في سنوات السبعينات كانت حافلة بالفن القصصي على صعيد الشكل والمضمون الذي اتضحت هويته ومحليته العالية المتطورة سواء في الرؤية الشخصية للشخوص او لحركة المكان ومسألة التغيير الموقعي وعبر الهياكل الجديدة للبيوت والحدائق ومسيرة العمل اليومية عبر العلاقات الانسانية .

اشارات :

(١) راجع كنت معهم في السجن واولاد الخليلي وهما مجموعتان قصصيتان، وان كانت الاولى انطباعات عن حياة السجناء عاشها المؤلف معهم .

(٢) اشارة الى قصص المرحوم يوسف متي المنشورة في الصحف العراقية في الثلاثينات والاربعينات والتي جمعها الناقد سليم عبد القادر وقدم لها في مجموعة قصصية .

(٣) راجع المجموعة القصصية لعبد الرزاق الشيخ علي «عباس افندي» وقصته الطويلة المتسلسلة «المسلخ الكبير» المنشورة في الصحف المحلية قبل اربعين سنة .

(٤) راجع «المساكين» لدستيفسكي لترى تأثيرها على كتّاب القصة في العراق والاشارة الى شخصيات قصصية عراقية لاتستطيع الخروج الى الشارع في الشتاء لعدم وجود حذاء لديها تشبها ابماكارديو فشكين الشخصية المعروفة في الرواية .

(٥) مثل مجلة الاسبوع لخالص عزمي، والرسالة الجديدة لمحمد منير آل ياسين وغيرها .

(٦) راجع مجاميعهم القصصية «اصوات في المدينة» «السيف والسفينة» «حين يجف البحر» «الجسد والابواب» «فوق الجسد البارد»

(٧) امثال بعض القصص التي كتبها سركون بولص وانور الغساني ومؤيد الراوي ونجيب المانع .

(٨) ظهرت في بداية السبعينات مجموعات قصصية جيدة الرؤية وعالية الموضوع منها «الماء العذب» لغانم الدباغ، «خطوات المسافر نحو الموت» لموسى كريدي، «الزائر الليلي» لمنير عبد الامير «الهمس المذعور» لعبد الله نيازي «القناع» لخالد حبيب الراوي «رجل تكرهه المدينة» ليوسف الحيدري «طيور السماء» لفهد الاسدي وغيرها .

(٩) راجع قصص ادمون صبري، موفق خضر، خضير عبد الامير وبعض قصص غازي العبادي .

(١٠) استثنيت الحديث عن قصص المعركة هذه الظاهرة التي ستأخذ ابعادها قريباً وذلك بظهور عدة مجاميع قصصية جديدة .

(١١) لقد ظهرت عدة مجاميع قصصية في السبعينات حققت تطوراً لفن القصة في العراق ومن كتابها :

محمد خضير، عبد الاله عبد الرزاق، عبد الرحمن الربيعي غازي العبادي، خضير عبد الامير، موفق خضر برهان الخطيب، احمد خلف وغيرهم .

رأي

تشريح الذاكرة المبدعة

عبد الرزاق المطلبي

الصورة الاولى للتلقي:

عند الوقوف أمام التجربة الفنية ، يتكشف عالم كثيف مركب ، وما تلبث ادامة التأمل فيه ، أن تتوغل في تلك الغابة الممتعة ، حتى يجد الدارس نفسه في مكان غريب ساحر التلوين ، يدرك من خلال عظمة هذه القدرة الانسانية الفذة : المخيلة والذاكرة المبدعة .

ففي البدء ، يستعيد الدارس أوليات تلقي التجربة من قبل الفنان ، التي تكون لحظاتها في غاية الغموض والتعقيد ، لأنها تعني لحظات معايشة الانسان ومعاناته لكائنات الواقع والعيش فيه ، حيث يواجه الصدمة الأولى ، التي تعترض فيها الأشياء واحداث أجهزة التلقي في الانسان . . .

النظر : الذي يؤدي الاستقرار وادامة التجربة فيه الى الرؤية ، والتي ستتطور عند الملازمة الى إبصار وتبصّر وتمثّل في الخيال . .

السمع : الذي قد تخترق مواده رأس الانسان ، وقد تندس في أذنيه اندساساً ، والذي سيثبت حتى يكون وجوداً صوتياً بمعاني مستقرة ، وليس صوتاً يتبعه معناه كالصدى ، ثم يؤدي الثبات فيه الى شيء أو أشياء ، يجسدها ويقيم حدودها الصوت بمادة المعاني المستندة الى مقابلاتها في الواقع المجسد الحيادي .

الشم : الذي يزيد في تجسيم الأشياء ويمنحها بعداً حياتياً له علاقة بما في نفس المتلقي من أثر أوآثار للرائحة المشمومة .

ومثله التذوق الذي تتوسع دائرته المادية المحددة بمذاقات الأشياء وألوانها وأصواتها وروائحها وطبيعتها ليكون صوراً من ذلك العالم في ذهنه ، وعلى أساسه يستعرض عالمه الذي تلقاه باستعادته بما يشبه استعادة شريط سينمائي على شاشته الوهمية : التخيل وبقدر مايكون تلقيه واضحاً ومحدداً تكون درجة التجسيد والوضوح على تلك الشاشة .

غير أن طبيعة التلقي وآستقبال صور العالم، تختلف من إنسان لآخر لكونها محددة بعوامل قد تتصل بموجود الواقع من جهة، وبطبيعة الملتقي وامكانات أجهزة التلقي لديه، وكذلك تتوقف على غنى وسرعة وقوة التخيل لديه.

وبالنسبة للصفات الكامنة في أشياء الواقع، هناك اختلافات كبيرة، من شيء الى شيء في التأثير في اجهزة، وتكوين الانطباع بالتالي فهناك أشياء تحمل صفات خاصة تجعلها تطغى على غيرها وتغطيها لتتحكم في صورة التأثير ومداه عند الانسان وكلما زاد غنى الواقع من الاشياء كانت عملية التأثير أكثر تعقيدا وأكثر بعدا عن الادراك السريع من قبل الانسان نفسه.

وهناك عامل الزمن الذي تتحد به تجربة التلقي وهوعامل حاسم لا تتوضح علاقته في التأثير المؤقت أووهم الرؤ ية ولكن تأثيره

يتكشف عند الرجوع الى المخيلة التي تعمل بقوانين يكون الزمن شرطا رئيسا فيها .

وهناك الانسان بواقعه الجسدي والوجداني وعلاقته بتلك العوامل السالفة من جهة وعلاقته بالاشياء حسب تجربته في الواقع نفسه وما يتمتع به من صفات جسدية ووجدانية .

ان هذا كله هوما نسميه الانطباع أو الصورة الاولى للتجربة لحظة التلقي وهو الباب والمقدمة لكل العمليات التالية من التصور والاسترجاع التخيلي وعمل الذاكرة الاختزاني والاختزاني ثم اعادة بناء عالم التجربة ورسمه بالتخيل الذي حين يبلغ الانسان مرحلته يكون قد بلغ مايسمى تكون قد تجمعت وتراكمت حيث يؤدي انفتاحها على مخيلة الابداع والى ابتكار الابنية والاشكال الفنية ، المعبرة والمجسدة لاية مادة من مواد التجربة الانسانية .

والمفيد في وعي وادراك مثل هذه المسائل انه يؤدي الى شحذ وتدريب المخيلة ليس بالنسبة للمبدع فقط بل بالنسبة للقراء والمتلقين ايضا كما ان معايشة التجارب المتنوعة وتجديدهاوالحضور الفاعل والمستمر في الواقع ينتج اغناء للذاكرة ويزود طبقاتها بالوان الاشياء والتجارب الانسانية في الواقع وبنفس القدر يتيح لنهر المخيلة لديه أن يتصل بالنهر العميق والزاخر للمخيلة الجماعية عند المجتمع والامة ويزيد تصوراتها ويمكنها من بلوغ اعمق واصدق وأقوى صور التعبير والابداع .

التلقي والذاكرة المبدعة :

ثمة مسلمة حياتية يعرفها كل انسان هي أننا حين نتلقى أشكال العالم المحيط بنا نتلقاها في صورة او مجموعة صور متتابعة وحين نستعيدها بالتمثل السريع أومن الذاكرة فاننا نستعيدها بالصورة ايضا والفرق هو أننا في الحالة الاولى نأخذ تلك الاشكال مما حولنا وفي الحالة الثانية نستعيد تلك الاشكال بالتصور من ذاكرتنا لنبني بها صورة جديدة للعالم القديم الذي تلقيناه وأودعناه بئر الذاكرة ممزوجة بموقفنا الوجد والعقلي لحظة الاستعادة هذه .

فاذا كان تلقينا للاشياء محدودا اي بالتحسس السريع لجزء او اقل مما في الواقع ولمدة زمنية قصيرة فاننا لن نمتلك تصورا كاملا يمكن به أن نتمثل تلك الصورة او الصور وبشكل عفوي تلقائي يتيح لها أن تتجاوز لوحة التصور المؤقتة والسريعة الى طبقات الذاكرة وهنا يبرز عامل التمايز بين الاشياء وتلقف المخيلة لابرزها وأكثرها طغيانا ولهذا تكون الصورة المتلقاة اوتصورها المتخيل عاما وبدون تفاصيل ويحتوي أشياء قليلة كبيرة .

واذا كانت مدة التلقي قليلة لا تترك سرعة التلقي أية فرصة أمام المتلقي ليتجاوز خلالها تلك الاشياء الطاغية بالتفاصيل لان قدرة الابصار عند الانسان تتوقف على الاشياء موضوع الابصار وعلى المدة التي يحدث فيها الابصار .

كذلك فان صفاته الوجدانية والنفسية ومديات تأثرها بالاشياء وعلاقاتها السابقة بها تؤثر في طبيعة وحجم الابصار وغنى اوفقر الصورة المتلقاة فلسبب نفسي اووجداني يكون المتلقي فيه حساسا ازاء شكل اولون اورائحة اوصوت اوملمس شيء من أشياء الواقع يجعله يتأثر به للحظة الاولى ويتمثله حيث تنقله الحاسة من تلك الحواس الى مركز الاختصاص من الدماغ وتكون الصورة المتخيلة متضمنة ذلك العنصر الوحيد من الواقع او محتلة الجزء الاكبر من صورة الواقع المتخيلة .

ومن صفات مثل هذه الصور المتلقاة انها سريعة التمثل شديدة الوضوح في سطح الوعي قد تتيح لنا أن نتخيلها في لحظتها لكننا لن نستطيع الاحتفاظ بها كثيرا كما أننا سنجد أنفسنا عاجزين عن استعادتها بعد فوات وقت طويل أو في الاغلب .

فما نتلقاه سريعا نفقده سريعا وهذا قانون اساسي ولما كان لكل قانون استثناءه فان خصوصية علاقة المتلقي ببعض تلك الاشياء تجعله يرتبط ببعض تلك التفاصيل في الواقع اوببعض ملامحها او بمظهر فيها يجعل استعادة تخيلها ممكنة حتى بعد مرور وقت طويل .

ومبرر الارتباط النفسي نفسه يكتشف لنا ظاهرة أخرى لها علاقة قوية الصلة بالمخيلة الراسمة أو الذاكرة المبدعة تلك هي عدم قدرتنا اوعدم تذكرنا لشيء اوملمح في الوقت لحظة الرؤية اوعدم انتباهنا اوعدم وعينا لواقعة او شيء ولكن وبعد وقت طويل اوقصير نجد ان مخيلتنا تستعيد تصور تلك الاشياء أو الواقع وكأننا نفتح اعيننا عليها بوضوح جديد ذلك ان طاقة الابصار الكامنة في اللاوعي تلقت ، تلك المظاهر او الواقعة ونقلتها بقوة الى طبقات أعمق من السطح الواعي في الذاكرة حيث ظلت كامنة فيه حتى اتاحت لها ظروف او مثيرات مستحثة على أن تطفو على سطح الذاكرة ثانية وتتجسد بصورة بصرية أوحسية واضحة تحملنا على الدهشة والعجب فكيف تلقيناها دون ان نكون منتبهين؟ وقد نتلقى صورا مركبة ، من الواقع ، تحوي الوانا وتفاصيل مثيرة ، وتتجسم بشكل تفصيلي عجيب مشكلة وقائع متصلة مستمرة الحركة ، مثل هذه

الصـورة يتطلب تمثلهـا وادراكها حضورا تفصيليا قويا ومؤثرا بدرجة أكـبر من الـوقائع والاشياء، ولمدة زمنية كافية بحيث يكون الابصار بها ورؤ يتها تامة، ويتيح الزمن لها فرصة الترسب في طبقات اعمق من الـذاكـرة وقـد نتصـور ان الـذاكـرة تعمل بشكل عفوي تلقائي ولكننـا نعـرف أيضـا انهـا محكـومـة بعملها بقوانين فيها من الحيوية والجدلية بقدر ما فيها من الموضوعية والميكانيكية، وكأنها جهاز يعمل بمستويات تتحكم فيها صمامات ذاتية العمل ، إن وجود التجربة أو الشيء ، في الطبقـات القـريبـة من الـذاكـرة يجعلهـا سهلة التذكرة يسيرة الاسترجاع ، ولكنها لا تظل مخزونة مدة طويلة إذأن النسيان لابد أن يمر عليها ويدفع بها خارج الذاكرة كلها .

المخيلة والابداع :

ليست ثـمـة من علاقـة أوضـح واكثـر اصـالة من علاقة الابداع بالمخيلة ، في كل عصر وفي كل مكان ، فالابداع من أي لون كان ، انما يصدر في الأساس ، عن مخيلة المبدع ، وهي اللوح الحساس او الشاشة التي يرى فيها المبدع صورة التجربة في الواقع لحظة انبعاثها وتدفعها ، حينما يكون في حالة ابداع ، وذاكرة المبدع هي التي تنظم انفتاح وتدفق تجارب الفنان على مخيلته ، وتختلف التجارب حضوراً وفاعلية وتلوناً حسب مستويات كمونها في ذاكرة المبدع حتى حين تكـون في القـاع منهـا، حيث تنحـل تلك التجارب الى رمـوز وعنـاصـر ، قد يلجأ العقل الباطن إليها لتكوين عوالم ووقائع ماكانت تخطر للمبدع على بال ، وقد تنقله الى تصور المستقبل حين تبلغ مبلغ الرؤ يا والحدس ، هذه الرموز والعناصر التي تحمل قدرتها على التجمع والتشكل ، لتكون صورة الواقع او الحدث او التجربة التي انحلت عنها وتحولت .

ولهـذا فان التجـارب والأشكـال الأعمق غوصـاً ، هي الأبقى والأكثـر تأثـيراً في ذاكرة الانسان ووعيه ، كما أن التجارب والأشكال التي يتلقـاهـا باستمـرار ، وتتكرر في ورودها على ذاكرته ، ستكون الاكثـر التصـاقـاً بمسـيرته الحياتية ، والأكثر اشتراكاً في بناء تكوينه العقلي والنفسي والسلوكي بالتالي .

وهـذه بالـذات هي النبع الذي لايمد الذاكرة المبدعة او المخيلة الـراسمـة بصور سابقة للأشكال والأشياء وحسب ، وانما هي المادة التي ستشكل عناصرها صوراً وأشكالاً أيضاً .

أي أننـا في الحـالـة الاولى نرسم في لوح مخيلتنـا تلك الأشيـاء والأشكـال والوقائع ، وفي الحالة الثانية تمدنا ذاكرتنا بأشياء وأشكال ووقائع نتمثلها مرسومة في لوح مخيلتنا .

فالفن اذن هوعالم مرسـوم بالمخيلة ، وحينـما يفكـر المبدع ، فانه يرسم بمخيلته ، سواء كان فناناً تشكيلياً اوشاعراً اوقصاصاً ، وكلما كانت تجربـة الانسـان ، غنيـة ، كان رسمـه غنياً ايضاً ، وكلما كان تلقيـة للأشيـاء كامـلاً وواضحـاً ، كان رسم مخيلته كاملاً وواضحاً ايضاً ، وكلما كانت رؤ يته زاخرة بالألوان كان رسمه أيضاً . .

ولهـذا اختلفت الصـور المستعادة عند الانسان الواحد باختلاف زاوية الرؤ ية والظرف في الواقع وفي نفس الانسان .

واختلفت كذلـك من انسـان الى انسـان وهذا هوماىجعل إثنين لايستعيـدان نفس الملامـح والألـوان للشيء الـواحـد ، في الـواقع الـواحـد الـذي كان موضـوعاً لأبصارهما معاً ، لأنهما في الحقيقة ، لم يتلقيـا بصـور متـماثلة تماماً ، كما لم يكن موقفهما العقلي والنفسي من ذلك الواقع واحداً ، ولن يكون .

فالصـورة التي يتلقـاها المتلقي ، تخضع لنفس الشروط الموجودة في الصورة المرسومة في اللوحة تخضع لشرط اللون والوضوح وزاوية الرؤ ية والمنظور من ناحية البعد والقرب ، والزمن والتكوين الداخلي المتشكل من طبيعة وجود عناصر الصورة نفسها ومساحتها وظلالها .

كذلـك فان الصـورة المستعـادة في الـذاكـرة ، أو التي تخلقهـا الـذاكـرة المبـدعـة ، تجسـدهـا في مخيلتها على شكل رسم أوتصور مرسـوم يخضـع لنفس الشـروط المـذكـورة سابقـاً وتتحكم في درجة استحضارها وتجسيدها تلك العوامل نفسها .

إن اللوحـة المستعـادة ، في الـذاكـرة والـواقعـة والعـالم موضوع التصـور ، بنيـة المخيلة الـراسمـة عنصـراً عنصراً وتجسده كما يفعل الـرسـام باللوحـة المـرسومة تماماً ، وان كان هذا يتم بعفوية وسرعة قياسيتين .

وهـذا بالـذات هومايتيـح لنـا أن نقدم دعوة لكل مبدعينا لكي يقـووا دائـماً من صلتهم بالـواقـع وينمّوفيهم قوة ابصار تتيح لهم أن يروه بوضـوح كي يخزنـوا في أعـماق ذاكرتهم أغنى الصورعن واقعنا وأبلغهـا تعبـيراً ، حتى يكـون في قدرتهم امتـلاك قوى خيـال قادرة على رسم وتجسيد أي ملمح او صورة من صور ذلك الواقع ، وتمثّل ايقاعاته المستقبلية

انهـا اذن دعـوة للمـزيـد من الـرؤ يـة في الـواقـع وللمـزيد من الالتصـاق بحـركتـه وألوان أشيائه ، وللمزيد من القرب في تأمله ، لكي نزيـد من قدرتنـا على الابـداع وبلوغ الادراك الأعمق للقـوة والجمال، في الواقع والحياة



طراد الكبيسي



عبدالواحد لؤلؤة

الحداثة في الافق المغربي

الحداثة الشعرية ولزوم مالايلزم

1

ليس للحداثة الشعرية مواصفات محددة وطقوس معلومة، يمكن استيعابها والنسج على منوالها، مثلما ليس للشعر، بشكل عام، مواصفات وطقوس محددة ومعلومة، يمكن استيعابها والنسج على منوالها، وتكفل القبض على على جوهر الشعر وسره المراوغ. إن الحداثة الشعرية ليست طقساً يُحفَظ عن ظهر قلب ويُتَبارى في تأديته، وليست موديلاً جاهزاً يُحتذَى بمحض المشيئة والرغبة. انها رهان مفتوح بين الشعراء وشورى مستمرة بينهم. وكلّ يقترب أو يبتعد من فسحة الحداثة، بحسب الطريق التي يسلكها والمؤهلات التي يتوفر عليها.

والديوان الرابع لمحمد بنيس (في اتجاه صوتك العمودي) يشخص، لا غرو، اقتحاماً عنيداً لفسحة الحداثة، إن لم نقل غارة محمومة عليها. إن الديوان ب (البدع) التي استحدثها، والطقوس التي التزم بها، يمتطي صهوة الحداثة بحران وافتتان، ويحاول أن ينسف، ليس فحسب، قوانين ما قبل الحداثة، أي ما يطلق عليه صاحب الديوان على المستوى التنظيري، الثنائيات المانوية حيناً وبنية السقوط والانتظار حيناً آخر، بل يحاول أن ينسف كذلك قوانين الحداثة ذاتها، باعتبار أن للحداثة قوانينها ومواثيقها الضمنية الرهيفة وإلا آلت خبطاً عشوائياً وعملاً اعتباطياً. وهكذا يشنها الديوان ثورة داخل الثورة، وينتهك باسم الحداثة، كما سنرى، شرط الحداثة. وأول مايفجأ المتصفح لديوان (في اتجاه صوتك العمودي) هو الشكل الغرافيكي المصبوب فيه. أولاً، باستخدام الخط المغربي وسيلة وغاية معاً. ثانياً، بطريقة توزع وتشكيل الغرافيمات والجمل والمقاطع الشعرية. الشيء الذي يجعل من الديوان ظاهرة أو تجربة فريدة وغير عادية، تقتضي التأمل والتمحيص. وكما هو واضح، فإن التجربة تطمح إلى تطوير وتثوير البلاغة الشعرية، وتعزيز بلاغة الزمان ببلاغة أخرى مهمشة ومنسية يسميها الشاعر (بلاغة المكان)، أي تحرير القصيدة من سطوة الأذن لتنخرط في احتفال العين، وتحويلها من الجاذبية السمعية



عادل فاخوري

/ الأنشادية إلى الجاذبية البصرية / الكتابية . هذا الطموح أخذ يتململ ويتنامى في الفترة الأخيرة، على الساحة المغربية، بشكل ينم عن قصدية وسبق إصرار، وذلك عبر أعمال محمد بنيس وبنسالم حميش وعبداله راجع وأحمد بلبداوي، تخصيصاً، مع تفاوت في شكل وحجم هذا الطموح. مما يجعلنا، كما سبق، تجاه ظاهرة أو تجربة فريدة، ليس، فقط، ضمن مسار القصيدة المغربية المعاصرة، بل ضمن مسار القصيدة العربية عامة، إذا استثنينا بعض المحاولات الشكلية الطفيفة والحيية عند شعراء معدودين، وإذا استثنينا الصرعة الطريفة التي تفتقت عنها قريحة عادل فاخوري تحت اسم (القصيدة الألكترونية).

ومبدئياً، ليس ثمة خلاف أو اعتراض حول شرعية استخدام الخط في الكتابة الشعرية متى مورست هذه الشرعية ضمن حدود الشعرية ذاتها، أي ضمن حدود مايلزم، ومن غير أن يطفح بها الكيل لتتطاول على ماهو خارج هذه الحدود، أي انجرافاً وراء مالايلزم. ذلك أنه في الأمكان، كما يرى غريماس، (أن يُدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي : توزع النص مطبوعاً، ترتيب المساحات البيضاء . . إشارات التنقيط أو غيابها، استعمال تنويعات طباعية . .)[1]. بيد أن هذه التقنيات المجملة، وهي تمس هنا النص الأوربي في الأساس، تبقىٰ في نظرنا متئدة ومشروطة إذا قيست بالتقنيات الشكلية المستخدمة في ديوان (في اتجاه صوتك العمودي). فإلى جانب إلغاء النقاط والفواصل وسائر العلامات المفسرة، وتمويج الأسطر وتدويرها وتقويسها وكوْكبتها وبعثرتها وإمالتها وتوزيعها أفقياً وعمودياً، هناك الحضور المركزي للخط المغربي بكل ثقله وخصوصيته وتاريخيته. هذا الخط الذي يرى الشاعر في بيانه التنظيري / النقدي بأنه قد (حان الوقت لنمنح النص ابتهاجه، ونسترد ملكيتنا للخط المغربي .)[2] . تصدر هذه الرؤية / الدعوة في الوقت الذي أضحت فيه ملكيتنا لهذا الخط ملكية متحفية تراثية، منذ أن خرج من دائرة التداول والاستعمال وأضحى إما رسماً سلطوياً أو اجتراراً ماضوياً، بحيث أن القاريء المغربي اليوم يجد نبوة بينه وبين هذا الخط، ويلقى عنتاً في قراءته. فما حال القاريء العربي عامة، في الوقت الذي أصبحت فيه الكلمة هي الحبل السري الممكن بين العرب؟!

لنستمع إلى قاريء عربي للديوان (فالكتاب خُط باليد، وبعض القصائد تتعذر قراءته، بسبب التلاعب المبالغ في الخط، فحرف الواو، مثلاً، يمكن قراءته كحرف الكاف والهمزة كحرف العين، والعين والغين والغاء والقاف تتداخل في بعضها بشكل يستحيل معه قراءة الكلمة إلا بعد جهد جهيد .)[3].

إن كلمة تلاعب التي استخدمها هذا القاريء، ترد ثانية عند قاريء وناقد حداثي جاد هو كمال خير بك، في ملاحظة له وهو يستقريء نماذج خطية أقل شططاً وغلواً مما نحن بصدده. يقول : (وقد سمح بعض الشعراء لأنفسهم بالانقياد إلى الموجة الأسلوبية، موفرين لنا الانطباع بأنهم منخرطون في مجرد ألعاب خطية متكلفة ولكنها تظل تعرب مع ذلك عن هذه الرغبة المحمومة بالتجديد والخلق .)[4]

2

لن نتوسع في مناقشة الشاعر حول قضايا الشكل الغرافيكي عامة وقضايا الخط المغربي خاصة، لأن هذه المناقشة، علاوة على تشعبها، ستصرفنا عن مناقشة متن الديوان وبعض القضايا التي يثيرها هذا المتن. ونحن نأسف لكون مثل هذه القضايا الشكلية تحولنا، من حيث احتسبنا أم لم نحتسب، من خندق القضايا الحقيقية للشعر والحياة، إلى وادٍ غير ذي زرع! لهذا نبادر إلى طرح هذا التساؤل: هل الشكل الخطي هو كل وسائط ووسائل الشاعر إلى الحداثة؟

لاشك في أن هناك وسائط ووسائل أخرى محادثية اعتمدها الشاعر وهو يتجه صوب الصوت العمودي وصوب الحداثة، وإن كان الشكل الخطي هو الأس و(بيت القصيد).

وقبل أن ننظر في بعض هذه الوسائط / الوسائل، نطرح ملاحظة إجمالية وأساسية. أن هناك قلقاً وجفوة بين المبدأ والواقع، بين النظرية والممارسة، اذا قرأنا الديوان في ضوء المانيفست النظري، وهو(بيان الكتابة) المنشور في مجلة (الثقافة الجديدة). كما أن هناك قلقاً وجفوة بين إيديولوجية المعنى وايديولوجية المبنى، اذا قرأنا الديوان في حد ذاته، واكتفينا بالنص ولاشيء غير النص.

بالنسبة للشطر الأول من الملاحظة (الجفوة بين النظرية والممارسة) يواجهنا البيان الآنف بتأملات وقناعات لا جدال في أهميتها ووجاهتها، حيث تشجب في الكتابة (انغلاقيتها وعدميتها وفوضويتها ومهادنتها) وتعتد بها كـ(فعل تحرري، طبقي، نسبي، تاريخي يلتصق بالملموس والمحسوس.).

نقول بعض هذه التأملات / القناعات:

- (ان الكتابة حين تختلف عن قصيدة الذاكره وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد).

- (لا علاقة للكتابة بكل نقد عدمي أو فوضوي).

- (أخطر مايظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة التحول أو الأخفاق، هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر).

- (ان الكتابة فعل تحرري، وهي أبعد ماترى إلى النص كذرة مغلقة، يوجد من باطن أدلة لم ينتجها تاريخ اللغة والذات والمجتمع).

- (إن الأدب طبقي، نسبي، تاريخي. وكل اختيار هو جواب لموقع فئة من الفئات الاجتماعية من الصراع الاجتماعي..)[٥].

تكفي هذه الشواهد لتدلنا على الوجه الفكري الأيجابي للبيان، والرؤية التاريخية الثاوية فيه. نقول الأيجابي لأن هناك وجهاً آخر سلبياً، ورؤية مغالطة وفوق تاريخية، إن على صعيد البيان نظرياً، أو على صعيد الديوان تطبيقياً.

وذلك أولاً، بالسقوط في شرك النزعة النقدية الفوضوية المدانة، حيث يصبح (التدمير) هو المعزوفة الأساسية وهو العدة والعتاد، إن على صعيد اللغة أو الذات أو المجتمع. إذ نلاحظ أن البيان يستعمل هذه الكلمة (التدمير) بشكل مفرط ولافت. وهو يستعملها قصداً وتخصيصاً دون غيرها من الكلمات كالتغيير أو التثوير أو التحويل أو التطوير أو ما شاكل، الأمر الذي لايخلو من مغزى ودلالة. وثانياً، بتحويل الحداثة إلى هندسة ديكورية والنص إلى كيمياء شكلية، من قبيل لعبة الأبيض والأسود ولعبة الألوان ولعبة ملء وإفراغ، على حد تعبير البيان.

وفي إمكان الشاعر، وفق هذا المنظور، أن يدفع بالحداثة إلى حدودها القصوى، فيستخدم الزجاج والطين والحجارة في بنية النص، فيكتمل احتفال العين!! وهكذا نجد أن الهاجس الصادق والمشروع الذي يثوي في شغاف البيان وفي شغاف التجربة، يتلعثم أو يتميع عند التطبيق ويسبح ضد نفسه، فيغدو النقد فوضوياً نسفياً وتغدو الحداثة نهيلستية خلاسية. يغدو الأثناء حقاً أريد به باطل.

وبالنسبة للشطر الثاني من الملاحظة (الجفوة بين ايديولوجية المعنى وإيديولوجية المبنى)، يحقق الديوان على مستوى بنيته الفكرة العميقة تماسكاً وتجانساً هامين،

سرعان مايتخلخلان ويرتبكان على مستوى بنيته الفنية السطحية. إنها المفارقة بين الشكل والمضمون، بين الرؤية الفكرية والرؤية الفنية، تنطرح أمامنا بشكل جلي وملموس. ذلك أن العلاقة بين الطرفين، هنا، علاقة تنابذ أكثر مما هي علاقة تجاذب. وعبثاً يحاول الشاعر أن يجعل لعبة الشكل جزءاً لا يتجزأ من لعبة المضمون. عبثاً يحاول أن يصهر إيديولوجية المعنى وإيولوجية المبنى في وديالكتيك إيديولوجي ملتحم. إن بنية النص في الديوان بنية مزدوجة ومنشطرة. بنية عميقة لها استقلالها ومنطقها الخاص، وبنية سطحية لها استقلالها ومنطقها الخاص كذلك. والبنيتان تتصالبان وتتضادان ولا تتفاعلان أو تتلاحمان. وبعبارة، فإن الرؤية التاريخية الثورية التي نستشفها بسهولة من خلال متتاليات المعنى، تقابلها، إن لم نقل تعارضها، رؤية شكلانية لاتاريخية نستشفها من خلال تشكيلات المبنى.

وهنا نسجل للديوان، مستدركين، مؤشراً إيجابياً لا نعثر عليه إلا لماماً، وبشكل تطفلي وعرضي، في ديوان الشعر المغربي المعاصر. ويتجلى في محاولته الواعية تخطي مايسميه الشاعر (بنية السقوط والانتظار) واختراق مايسميه كذلك (بنية المواجهة والتأسيس). نتيجة لهذه المحاولة الواعية، تنتفي من نصوص الديوان تلك النغمة البكائية، الرخوة، الرومانسية، التي أنهكت وتر القصيدة المغربية طوال عقدين من السنين، وتحل محلها نغمة واثقة، مشحونة وباترة، خطابية كانت أم شعرية. يتراجع معجم شعري مثخن بالجراح والندوب، ويتفتح معجم شعري حافل بالرعود والوعود. يلتمس هذا الملمح في نصوص الديوان عبر كلية النص أو عبر فلذاته وأجزائه:

١ ـ عشقْتُ النار في الكفينْ
سمعتُ النجم والنوار في العينينْ
رسمتُ القلبَ منشوراً على الميناءْ
قرأت الماء
دخلت أصابع العمالْ
رأيت الضوء يوجع عَتبة الظلمات.(٦)

١ ـ طوفي أيتها المحمومةُ في تاريخ الصد
يف
طوفي
شعباً يتسلقُ يومَ الحلْمْ
طوفي
تنهار القبة من أعلى الأسْفَلْ.(٧)

٣ ـ هاهم يأتون إلينا من ورِق الزيتونْ
ومسَلأت العمال الفلاحينْ
يأتون الينا من غرق التحقيق
أفواجاً، افواجاً.(٨)

١ ـ جئنا لنكون شهوداً بالكَلمهْ
ووقوفاً على الأقدامْ
في هذا اليومْ.(٩)

كما يمكن التماس هذا الملمح أيضاً، الذي اعتبرناه مؤشراً إيجابياً في الديوان، من خلال حقل الأدلة الأشارية، وحقل الأدلة الرمزية، أي مايشخص في المحصلة، المعجم الشعري.

في الحقل الأول. ترد وتتكرر الأدلة التالية (البرق ـ الصخب ـ النار ـ الدم ـ الشمس ـ الاشتعال ـ البارود ـ الرعد ـ الضوء ـ الموال ـ الألم الفارح ـ الغضب ـ الطوفان ـ القافلة ـ الرايات ـ الألوية ـ الأعصار ـ الصبح ـ الغناء ـ الحمى ـ الخضرة ـ الوعد ـ النصر ـ الأقدام ـ العرس ـ الأنسان ـ النهر ـ النصر ـ البحر ـ العين ـ الأصوات ـ الأحمر ـ الأخضر ـ الأرزق..)

وفي الحقل الثاني، ترد وتتواتر الأدلة التالية (الأحباب ـ العمال ـ الفلاحون ـ القضبان ـ السجن ـ ظفار ـ حيفا ـ سيغون ـ برلين ـ سنتياغو ـ القاهرة ـ الخرطوم ـ سبو ـ أبو رقراق ـ الريف ـ بيرم ـ نجم ـ هوشي منه ـ مارس ـ فاتح ماي ـ ١٨٨٦ ـ ١٩١٧ ـ ١٩٥٥ ـ ١٩٧٩..)

إن ديوان (في اتجاه صوتك العمودي) بانشطاره وازدواجيته بين رشد المعنى وغي المبنى، نشيد ثوري أممي يتبعثر إلى ألحان ناشزة، وراية حمراء تتحول الى ملصقات موزاييكية.

3

من التقنيات التي يستثمرها الشاعر في الديوان والوسائط التي يخطب بها ود الحداثة، يحتل التدوير، فيما نرى،

المرتبة الثانية بعد الشكل الغرافيكي. وغني عن البيان أن التدوير كان من ضمن الأنجازات البنيوية التي حققتها القصيدة المعاصرة انطلاقاً من الخمسينيات، استجابة لحاجة واستكمالاً لشرط. ورغم أن نواة هذا الأنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة العمودية، إلا أن القصيدة المعاصرة فجرت هذه النواة على نحو خلاق وعميق.
وغني عن البيان أيضاً، أن التدوير قد أصبح في الآونة الأخيرة موضة كاسحة وسباقاً ماراطونياً بين الشعراء، وخصوصاً الشباب منهم، أولئك الذين خلب أبصارهم بريق الحداثة، فاندفعوا صوبه خفافاً مستنفرين، حتى أصبح التدوير أشبه مايكون بالدوار. إذ أن أغلب الشعراء، كما يقول الناقد العراقي طراد الكبيسي قد (سقطوا في وهم الحرفية، أو وقعوا ضحايا سوء القصدية. ذلك أنهم توهموا أن القصيدة المدورة هي قصيدة المستقبل - أو قصيدة المرحلة على الأقل - ومن لايكتبها فلن يكون شاعراً معاصراً، ولا مستقبلياً! هذا الوهم جعل من أكثرهم مجرد لاهثين وراء التفعيلة،
تعاني قصائدهم من انفصام العلاقة بين التجربة الداخلية والتجربة الفنية، فجاء أغلب ماكتبوه، لهاثاً وراء العروض لوصل نهاية جملة ببداية أخرى.)[١٠]
ولاغرو في هذا، فللحداثة أوهام عدة كما يقول أودنيس. وكلٌ يتعامل مع الحداثة وفق أوهامه واستيهاماته.
ويمكن أن نقسم التدوير، من منظور عام، إلى أربعة أشكال:
- التدوير البيتي. وهو المصطلح عليه في القصيدة العمودية.
- التدوير الشطري.
- التدوير المقطعي.
- التدوير النصي.
والأشكال الثلاثة الأخيرة، هي من خصائص التدوير الأساسية في القصيدة المعاصرة، حيث يتحول من الجزئية إلى الكلية، ومن البساطة إلى التركيب.
والملاحظ أن ديوان (في اتجاه صوتك العمردي) يستخدم هذه الأشكال الأربعة سوية واطراداً، وبقصدية لافتة للنظر.
إن الجملة الشعرية في الديوان تتناوح بين الاختزال والاسترسال. في المستوى الأول تكون بنية الجملة بنية مفتتة أو متشظية. وفي المستوى الثاني تكون بنية الجملة بنية متموجة أو انتشارية.

مثال أول /

- له وجهٌ
نحيفٌ
شكله مني
خرجتُ بها ولي صحوٌ
تفتح في الصراخ وفي الدماءْ
تفتح نخلةً
تفتح مرةً بعد البكاءْ.[١١]

مثال ثان /

- لم يقولوا أين المفر تعلقتِ الأسوار بي
بهِمْ كانوا الطريقَ يطوف على الأ
بواب كلامٌ يعبرُهُ الأطفالُ له الأحجارُ
له البارودُ صباحَ اليوم أتوا صحبة برقٍ
خرجوا من قبة ماء وانتشروا.[١٢]

وتتموج الجملة الشعرية غالباً وتنتشر، لتشكل مقطعاً كاملاً (الصفحات ١٣ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٨١ - ٨٢ - ...)، ولتشكل أحياناً نصاً كاملاً. أي قصيدة مدورة. حيث يتحول النص جملة شعرية كلمترية (يتحول العالم في حضرة العمال - شهادات تمر في الأذن والعين - أنبياء على طول وعرض الوطن). بل يمكن القول بأن جل نصوص الديوان مدورة ومجملة، عروضياً وبنائياً ودلالياً، بغض الطرف عن الترقيم الداخلي للنص، وبعض الطرق أيضاً عن حركة المد والجزر التي تعتري سياق النص. وفي قصيدة (والأيام مشتعلة أبداً) يبلغ التدوير ذروته، حيث يتعزز بالرسوم الدائرية (ص. ٣٨ - ٣٩).
وتدخل ملاحظة عبدالواحد لؤلؤة التي أثبتها الشاعر في الصفحة السادسة من الديوان في هذا الأطار حيث يقول: (الأيقاع متواصل من أول كلمة. إلى آخرها، يقذفك في دوامة (فعلن) مثلاً في سياحة موسيقية طولها صفحة ونصف، تحس عند انتهائك منها برغبة في العودة إلى رأس النبع من جديد..).
وسواء كانت الجملة الشعرية مختزلة أو مسترسلة، فإن

التـدويـر هو القنـاة التي تتحـرك عبرهـا الجملة . كما أن الجملتين تتقـاطعـان وتتـواتـران داخـل النص الـواحد، فتنتجـان لنـا، في الغالب، نصاً ذا بنية متشظنية ومتموجة في آن واحد .

ولنا أن نطرح هنا ثلاثة ملاحظات مترابطة :

الـملاحظـة الأولى / ليس ثمـة موجب لبـتْر الكلمـة الى جزئين، جزء يقـع في نهايـة السطـر وجزء يقـع في بدايـة السطر، مادام الشـاعـر قد ترك لنفسـه هامشـاً واسعاً من الحريـة لتمـويـج الجملة وإطالة نفسها، كما أن ليس ثمة فرق جوهـري بين الجمـل المختـزلـة والجملة المسترسلة، ففي الأمكـان ضم الجمـل الأولى إلى بعضهـا لتنتج جملة طويلة مسـترسلة، وفي الأمكـان أيضـاً بعثـرة وتفكيـك الجملة الثانية لتنتج جملاً قصاراً مختزلة .

ذلك أن الفرق بين الجملتين هوفرق توزيعي كمي أكثر مما هو وظيفي كيفي .

الملاحظـة الثـانيـة / ان التدوير، علاوة على كونه ينهك التفعيلة ويستنفـذ طاقتهـا وقـواها، يؤدي من جهة، إلى الـرتـابة الأيقاعية التي تغدُو مهددة بالنثرية . كما يؤدي من جهـة ثانيـة، إلى إرهـاق النفَس الشعري وتحميل الجملة وقاريء الجملة مالا طاقة لهما به . وليس في امكان (بلاغة المكان) بحال، أن ترأبَ هذا الصدع وتخفف من هذي الغلواء .

الملاحظـة الثـالثـة / لاتقنعنـا النصوص، فكرياً أوفنياً، بضـرورة التـدوير والحاجة الماسة إليه . اي ان الية التدوير لا تنبثق عُضـويـاً أوعَفـويـاً من صميم النص ومن باطن التجـربـة، بل تُقحم على جسد النص وتمد على سريرها التجـربـة . فليس هنـاك تنـوع في الأصـوات ولا درامية، ولاتعقيـد في الـزمن الشعـري ولا في التجـربـة . بل هناك غنائية وهيمنة ذاتية على فسحة النص . ومن ثم يدخل بنا التـدويـر، كما الشكل الخطي، دخولاً واسعاً في باب لزوم مالا يلزم .

4

ويحيلنـا التـدويـر إلى ظاهـرة أخـرى في الـديـوان، وهي التكـرار، لفظيـاً ومعنـويـاً، على نحو لايكاد يخلو فيه نص ولا حتى مقطع أو جملة من هيمنته وتأثيره .

ويتحـرك الخـط البيـاني للتكـرار في الـديوان، نوعياً، من تكـرار الكلمـة المفـردة إلى تكرار الكلمة المركبة إلى تكرار الوحدة الشعرية الدلالية . كما يتحرك، عددياً، من تكرار الكلمة مرتين أو ثلاثاً إلى تكرارها أكثر من ثماني مرات .

أمثلة /

١ ـ لأن قصيدي وعدُ
ألاحقها ألا حقها ألا حقها
أفجرها لتسْكن في شقوق الرأسْ
أفجرها من الموالْ .[١٣]

٢ ـ تقفون الآنْ
في قافلة الألم الفارحْ
تمشون وقوفاً كالأهرامْ
تقفون الآن
قدام القاعدة الزرقاء البيضاءِ
الـحمـراءْ
تقفون كما تقفُ
المدن الـزرقـاء البضـاء الحمراءْ .[١٤] (تتكرر كلمة تقفون ومشتقاتها في هذا النص اثني عشرة مرة)

٣ ـ طوفي أيتها المحمومةُ في تاريخ الصد

طوفي
شعباً يتسلق يومَ الحلْمْ
طوفي

تنهار القبـة من أعلى الأسفـلْ .[١٥] (تتكـرر كلمة طوفي في هذا المقطع وحده ثماني مرات) .

ومن ثم لاتصبـح الجملة الشعـريـة المدورة متتالية ايقاعية ودلالية فحسب، بل تصبح متتالية فونتيكية كذلك .

هذا علاوة على أن رمـوزاً وأدلـة شعرية محددة تشخيص، كما أسلفنـا، ثيماتٍ أساسية ومتكررة عبر نصوص الديوان كلهـا . إن مثـل هذا الاستسـلام الطيـع لأغراء التكرار، لايسلم من المطبـات ولا يخلومن القيـود والتحفظات . إن التكرار في الشعر سلاح مرهف وذو حدين . اما أن يشحذ من قنـاة النص ويشحن طاقتـه . وإمـا أن يقطـع أوصـاله طرائف قدداً . إنـه ليس مجرد ترجيـع موسيقي ودلالي تكـرر

فيه الموجة عوداً على بدء. بل هو استغوار داخلي وترجيع رؤيوي تتنفس عبرها التجربة عميقاً ويتفاعل النص جدلياً وكيفياً. ويرى كمال أبو ديب بأن هناك نمطين من التكرار. النمط الأول يسميه التكرار الحر. والنمط الثاني يسميه التكرار النسقي. يقول موضحاً: (إن التكرار الحر في النص الشعري نادر، وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطاً وجودياً ببنية نسقية، فالتكرار مشروط وجودياً بانضمام العناصر المتكررة، على المحور التراصفي، في أنساق بنيوية.)[16]

ونحن نرى، انطلاقاً من ملاحظة أبي ديب، بأن التكرار في الديوان هو من طبيعة نسقية بنيوية وليس من طبيعة حرة أو اعتباطية. ذلك أنه يشخص عبر النصوص إوالية هندسية وينزع عن هاجس دلالي متحكم. بيد أن استخدام التكرار في الديوان حد الاستنزاف، يسلب هذا السلاح الشعري رهافته وفاعليته، ويحيله إلى سلاح مفلول يشكل خطراً، كما سلفت الأشارة، على النص ذاته. ومن ثم يتحول التكرار إلى محض اجترار، لفظي ومعنوي، يشعرنا بتلكؤ النفس الشعري ونضوبه، أكثر مما يشعرنا بعنفوانه وخصوبته، كما يتبدى لنا ذلك في كثير من الجمل والمقاطع. أو يتحول إلى تشرنق لغوي وأحجية شعرية كما نرى في هذا المثال:

- حين استيقظتْ
كانت عيني نوماً
حين استيقظتْ
بدأت عيني تتفتح كالنخلهْ
تتحول عيناً كاملةً
تتقاطع في عيني الأخرى
وترى
ثم العينان الآن
عينٌ في عينْ، وترى..
رائحةٌ ياعيني آتيةٌ، وأنا في العينْ.[17]

- ٥ -

وكما أحالنا التدوير الى ظاهرة التكرار في الديوان، تحيلنا هذه الظاهرة بدورها إلى ظاهرة أخرى وليست أخيرة، تشكل لامحالة، مغارقة ضمن الأفق النظري والتجريبي للديوان. وهي استحكام النزعة الخطابية، صوتيا ونسقياً. أقول مفارقة لأن الخطابية تتنافى وروحَ الحداثة وتمثل نشازاً في معزوفتها، باعتبارها تقليداً إنشادياً ماضوياً ومستهلكاً، وباعتبارها مطية لسيطرة السياسي على الشعري.

يصرح الشاعر في (بيان الكتابة) قائلاً. (فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري، معوقان لامحالة للتحولات الأبداعية التي لافائدة في خضوعها واستسلامها.) ويستطرد: (عادة مايتميز النص الشعري المعاصر في المغرب، بتراب مانوي، من حيث الزمان النحوي، لجملتي الخبر والأنشاء، النفي والأثبات، غالباً مايصالح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص بها.).

سنترك أصداء هاتين الملاحظتين حيةً في الذاكرة، وسنستمع إلى الفقَر الشعرية التالية:

١ - باسم القانونْ
سأقولْ
هذا يومٌ مشهودْ
يقف الأحياء جميعاً شعباً
في وجه القانون
سأقول، اللهم اشهدْ..[18]

٢ - هاهم يأتون الينا من ورق الزيتونْ
ومسلات العمال الفلاحينْ
يأتون الينا من غرف التحقيقْ
أفواجاً، أفواجاً.[19]

٣ - جروا للساحة أعينكم لاتنتظروا
حتى يأتيكم مجنونٌ آخر يعصف بالصمت
بشبه رمادٍ جروها واحدةً وقفوا بين المدخلِ
والسورِ الخلفي.[20]

٤ - هنا نحيا
سنرفع رأسَنا عرصَات نارٍ تحمل الأيامْ
إلى العالي
سنرفع كفنا شجراً وشباكاً
سنرفعه طويلاً فوق حد الصوتْ.[21]

مما لاشك فيه، أن النزعة الخطابية التي تنبض بها هذه الفقَر، وأخريات كثيرات غيرها، والتي تنبض بدورها

بهاجس سياسي لم تستطع كتمانه أو تمويهه، تعد استجابة طبيعية لتلك الرغبة الملحاح في اختراق وولوج بنية المواجهة والتأسيس، مما اعتبرناه مؤشراً إيجابياً في الديوان، قياساً على ماهو سائد في القصيدة المغربية من تخاذل وإحباط ونواح. بيد أن هذه الاستجابة كانت أحادية وجزئية. أي أن بنية المواجهة والتأسيس التي حاول الديوان اختراقها فكرياً وإيديولوجيا. لم يفلح في اختراقها شعريا وفنيا. فانتهكت البنية الشعرية حرمة الحداثة من حيث حاولت ان تصون حرمة الايديولوجيا كما انتهكت غرافيكياً وتشكيلياً حرمة الايديولوجيا من حيث حاولت أن تصون حرمة الحداثة. فتوزعت وضاعت بين القطبين الجاذبين، بين النظرية والممارسة، بين الطموح والأنجاز، وجاءت الجملة الشعرية، بالاضافة إلى ماسبق، محكومة بمنطق الخبر والأنشاء، نحوياً وبلاغياً ودلالياً. فلم تخرج عن الحدود المعروفة للتقرير والتوكيد والنهي والنفي والاستفهام والمجاز، ولم تتجاوز شبكة علائقها الفعل والفاعل والمفعول والابتداء والأخبار والصفة والحال والجار والمجرور والأضافة، أي لم تتجاوز، بعبارة، حدود الخبر والأنشاء. وهل هناك جملة عربية تتجاوز أو تخرق هذه الحدود؟!

إن هذا التجاوز / الخرق، وهو من صميم الحداثة والأبداع، يتم وينجز ضمن هذه الحدود ذاتها، معها وضدها، وذلك هو التحدي الذي يواجه المبدع باستمرار: كيف يمكن خلق وابداع قوانين نحوية وبلاغية وايقاعية جديدة ضمن القوانين الأم. أي كيف يمكن تحقيق تلك العملية الصعبة التي تسمى ألسنياً بـ (الانزياح)، بنيوياً وديالكتيكياً، لاشكلياً وميكانيكياً؟! هذا التحدي / السؤال، هو الذي هيمن بقوة على ديوان (في اتجاه صوتك العمودي) وحار في مواجهته وتقديم استجابة ناجعة وراشدة له، فأنتج لنا، جراء ذلك، تجريبية حداثوية أكثر مما أنتج لنا تجربة في الحداثة، واستجرنا الى متاه مالايلزم أكثر مما وضعنا في عمق مايلزم. وحداثة من هذا النوع، علاوة على أنها ثورة بالمقلوب وكاريكاتور للثورة، على حد تعبير لوفيفر، فإنها تدين نفسها بنفسها، وتحول قماطها الى كفنها!

الرباط / المغرب

إحالات /

١ ـ المشكل الخطي في القصيدة العربية الحديثة / شربل داغر ـ مجلة دراسات عربية. ع. ٩. س. ١٤. ١٩٧٨. ص. ١٠١.
٢ ـ بيان الكتابة / محمد بنيس ـ مجلة الثقافة الجديدة. ع. ١٩. س. ٥. ١٩٨١. ص. ٤٧
٣ ـ العمودي أفقياً / ع.م / مجلة النهار العربي والدولي. ع. ١٥٣. س. ٣. ص. ٦٦
٤ ـ بناء القصيدة الحديثة / كمال خير بك ـ مجلة مواقف ع. ٤٢/٤١ صيف ١٩٨١. ص. ٥٠
٥ ـ بيان الكتابة. ص. ٤٢ ـ ٥٢ ـ
٦ ـ في اتجاه صوتك العمودي / محمد بنيس ـ منشورات الثقافة الجديدة. ص. ١٤
٧ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٣٢
٨ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٤٩
٩ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٥٣
١٠ ـ التدوير في القصيدة الحديثة / طراد الكبيسي. مجلة الأقلام. ع. ٥ س. ١٣. ١٩٧٨ ص٩
١١ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٢٢ / ٢٣
١٢ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٣٧
١٣ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص ٢٠
١٤ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٢٧
١٥ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٣٢
١٦ ـ الأنساق والبنية / كمال أبو ديب ـ مجلة فصول. المجلد الأول. ع. ٤. ١٩٨١. ص. ٨٩
١٧ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٧١
١٨ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٣٤
١٩ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٤٩
٢٠ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٧٢
٢١ ـ في اتجاه صوتك العمودي. ص. ٨٢

العتبة

دراسة في شعر السياب

ياسين النصير

١ ـ ها انا ابدأ العمل مع السياب شاعرا وانسانا بعد ان قطع هو وشعره رحلة شاقة: في الثقافة وفي الذات الشعرية، وبعد ان اصبحت شاعريته اساسا للعديد من الدراسات التي كتبت حول الشعر العربي المعاصر حتى غدوت وانا اقرأه واسجل ملاحظاتي عنه منذ سنوات ان ماسأقوله قد لا يأتي بجديد. فالسياب الشاعر والسياب الانسان قد اصبحا واضحين بعد موته، وغامضين بما قيل عنهما، وما سوف اقوله عنهما هنا قد يحسب لاحد هذين الموضوعين ان لم يكن لكليهما. ومع ذلك شددت الرحلة، وركبت المركب الصعب، واعددت صاريتي، وسجلت على خارطة البحر بعض علامات لجزر قصية سوف اقف عندها علها تدلني على ما هو مجهول في شعره.

قرأت كل ما وقع عليه نظري من دراسات حول السياب والشعر فقراءة مثل هذه الدراسات تعد الآن احدي المواجهات الثقافية مع الشعر العربي المعاصر. فوجدتها كما وجدها الدكتور الفاضل احسان عباس= ان بعضها تأبيني لا تتطلبه مثل هذه الدراسة وبعضها نقدي لا يتلاءم والمنهج الذي اخترقه «لها» وبعضها اخباري»[١] ولعله الابعد بالنسبة لي. فانا معني هنا بالشعر قبل الشاعر وبالشعر والشاعر معا قبل مداخلات الحياة اليومية وصخبها، والشاعر والحياة اليومية والسياسة قبل اي افتراض نقدي او شخصي مقحم. بمعنى ان السياب ـ ككل ـ والذي نظر اليه بعين مكبرة تارة، وبعين مسقطه ما في نفس الناقد ـ الكاتب ـ تارة اخرى لم يكن النموذج الوحيد المضطهد في ادبنا العربي، بل كانت حياته من النوع الشائع لعدد كبير من المبدعين ليس في منتصف القرن العشرين حسب، بل وفي القرون الاولى لادبنا العربي، وفي ماسيأتي من قرون اخرى، لكن السياب الشاعر والسياب الانسان ـ ونتيجة لقصور النظرة الجدلية للذات المبدعة ـ قد وضعا سوية بمواجهة سياسية مع فئة او حزب والفئة السياسية والسياب جميعا قد وضعوا بمواجهة مع فترة تاريخية مربكة ضاع فيها التقويم وتشتت الرؤية، فخاطب الواحد منهما الاخر بما يصلح لغيرهما معا. ولم يشهد التاريخ الثقافي ان يكون الفرد مقياسا لوطنية فئة او البديل لها. كما لم يشهد التاريخ ان تسعى فئة لسحق كائن مثقف وللاسف الشديد ما زال منهج التعريض باحدهما على حساب الاخر شائعا، وبخاصة من المقالات التي تكتب بذكرى وفاته ـ لا ميلاده

١ ـ ٢ . الطريقة التي انوي بها معالجة السياب شعرا تكاد تكون مفترقة عن اهم دراستين ظهرتا حول السياب . الاولى طريقة الدكتور الناقد احسان عباس التي تجمع بين التدرج الزمني والنمو (او التراجع) النفسي والتطور (او الانتكاس) الفني فكان السياب الانسان والسياب الشاعر معا دائما على المسرح المكاني والزماني» (٢) . والثانية طريقة الناقد عبدالجبار عباس والتي عنيت بـ«محاولة لاستنباط صورة عن السياب من خلال شعره وتفاعله مع بيئته» كمحاولة منه «ان يظفر بصورة اقرب الى التكامل والشمول عن السياب وشعره» (٣) . وماظهر من دراسات نقدية اخرى لاتخرج عن اطار هاتين الدراستين عدا تلك التي عنيت بجانب من شاعريته كالاسطورة او الاوجاع . (٤) .

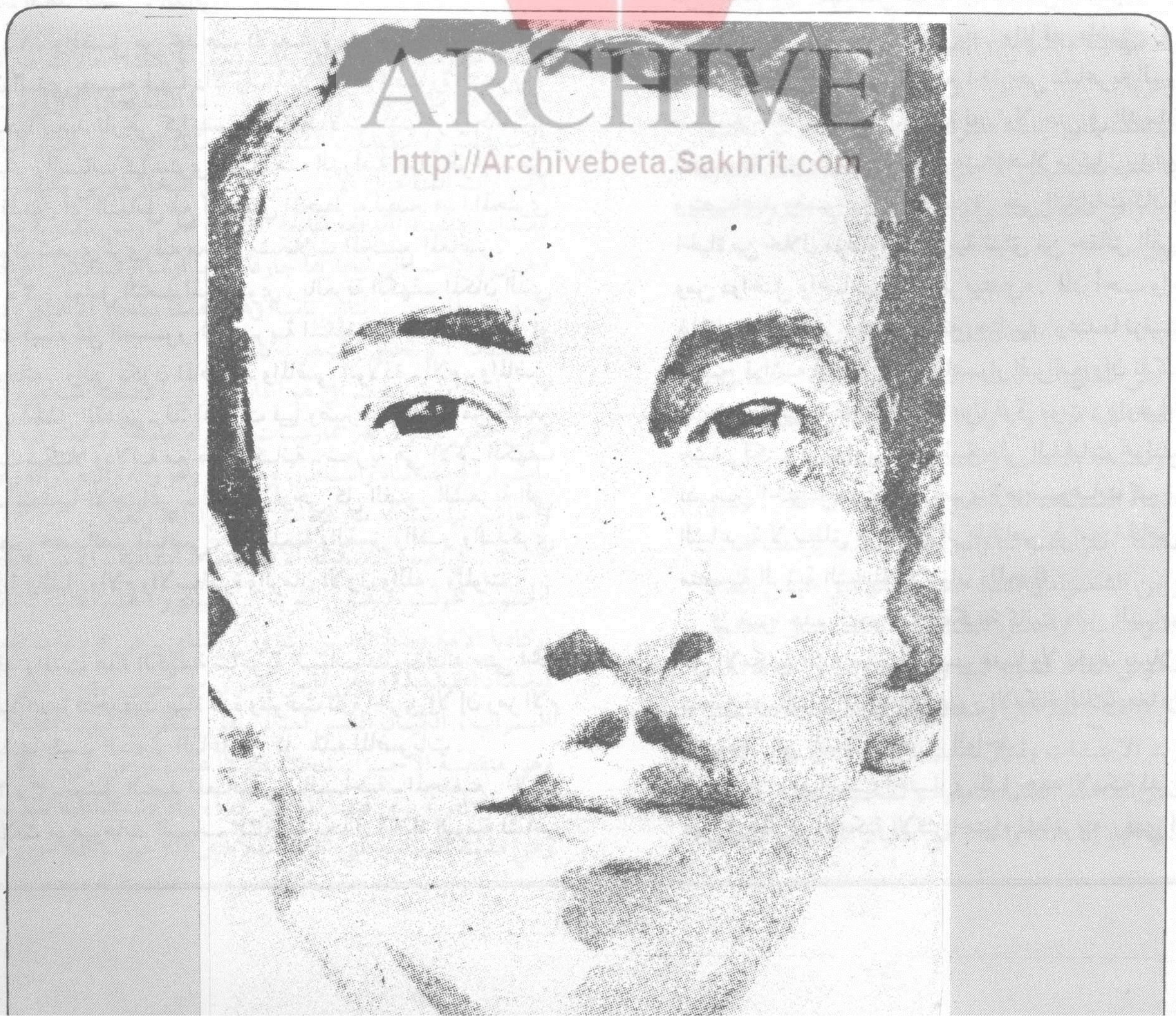
اما طريقتي في معالجة السياب شاعرا فتقوم على الاسس الآتية :

أ ـ اعتبار البدايات الناضجة عند السياب هي الارضية التي شيد فوقها عمارته الشعرية . ونعني بالبدايات تلك المرحلة التي يرى الشاعر فيها الوحدة الشعرية وقد شملت معظم اهتماماته . وفي ضوء هذه الوحدة يكون السياب الشاعر والسياب الانسان هما المحصلة .

ب ـ الموازنة بين الظرف الاجتماعي والسياسي والنفسي والبيئي وبين الحداثة في الشعر . بمعنى ان جانبا كبيرا من شاعريه السياب تنتج عن تصادم القيم الاجتماعية بالقيم الفنية عبر انا الشاعر وانا الانسان .

١ ـ ٣ ـ في ضوء ذلك سندرس السياب شاعرا وفق تحليل موسع لتجاربه الشعرية الاولى . فهي الاساس الذي مهد لتجاربه اللاحقة . ولذلك ستصبح دواوينه «ازهار ذابلة واساطير» النواة التي ولّدت المناخ الشعري اللاحق ومن داخل هذين الديوانين نتلمس البذرات الاولى للحداثة وهي تتشرب في النسغ الاجتماعي السياسي . فالبدايات تلك كانت من القوة والنضج ماجعلها تحدد بشيء من القسرية بعض تجارب شعره المستقبله .

إلا إن هذه الدراسة ستهمل بواكير شعره الاخرى وبخاصة تلك التي يشب عليها ابن الريف حينما يجد نفسه محاكيا قلقة بصورة رومانسية عذبة فيرى العالم من خلال عيني امرأة ريفية ، اويكتب قصيدة نتيجة مماحكة عاطفية او طلب لحفل مدرسي . البدايات المهملة وجدت بعض صداها من قصائد الديوانين .



- ٢ -

مفردات منهجية

إلا أن النقطتين السابقتين لاتحدد ان بالكامل كيفية الرؤية النقدية لشاعرية السياب ، فهما من العمومية ماتضيع فيها خصائصه كشاعر متميز له رؤيته واسلوبه الخاصين . ولذلك لابد من وضع مخطط منهجي لتطبيق ابعاد تينك النقطتين ، ونعني بالمخطط هنا البنية الفكرية للمنهج الذي اعتمدناه . فالمنهج النقدي عندي لا يكون فوق المنقود ولا ادنى منه ، بل هو الدال لمدلول .

٢ - ١ . بما ان البنية الشعرية تعكس البنية الاجتماعية فهي تتزامن معها . ولذلك سنجد ثمة تداخل بين البنيتين بما يؤكد التأثير المتبادل ونقل خصائص وسمات احداهما الى الاخرى . بمعنى ان البنية الاجتماعية لاتصبح سقفا او غطاء للبنية الشعرية . كما لا تصبح البنية الشعرية نتاجا وحيد الجانب للدلالة على البنية الاجتماعية . فالبنيتان متفاعلتان ، ومتناوبتا الظهور ، في الحياة الثقافية تارة وفي الحياة الخاصة للشاعر تارة اخرى .

٢ - ٢ . في ضوء هذا التداخل المتبادل تتولد ثلاثة ابعاد للبنيتين :

أ - البعد الماضوي

ب - البعد الحاضر

جـ - البعد النفس - الذاتي

٢ - ٢ - ١ . وافضل من يجد هذه الابعاد في شاعرية السياب ، هو المكان الذي يصبح فيها دالا ومدلولا ، يولّد الصورة الشعرية ، ويمدها يبعد تاريخي كما يضمنها انفعالات الشاعر واحاسيسه الخاصة . والسياب كما سنرى خلال هذه الدراسة قلما ينظر ابعد من موقع قدمين أي التعامل مع المحتوى المحيط به ليصير هذا المحتوى الى كون شعري ترى فيه معظم مشكلات المجتمع المعاصر .

٢ - ٢ - ٢ . نمثل البعد الماضوي ، بالغرفة الكهف المكان الذي تجمعت فيه كل الصور الشعرية المتعلقة بحياة الشاعر او موضوعاته . والتي يكون الماضي - والماضي الولادة - الام - والماضي الحال - الخلق القديم - قد انهضت فيها وصيرت حالات من الشعر توافقت شكلا ودلالة مع هيأة مكانية - شعرية هي الام - الكهف جمعت ببعديها الاجتماعي - السايكولوجي كل الصور الشعرية التي لها بعض خصائص الماضي ، كالظلمة والعمق والقبر والذكرى والهاوية والليل والام والاسطورة والزمان الاول والله ، والموت . . . الخ .

وقد رافقت هذه الكهفية شاعرية السياب منذ بداياته حتى آخر قصيدة كتبها فتحددت بهيأة تارة وتنوعت تارة اخرى إلا إن رمز الام وحقيقتها بقيت العنصر الفاعل في كل هذه الماضويات .

٢ - ٢ - ٣ - نمثل البعد المعاصر . بالساحة - المجتمع . حيث اتصالات موضوعات السياب الشعرية بجدل الحياة اليومية لشاعر احب فكتب واحب فتسيس واحب فتفاعل مع مشكلات مجتمعة الداخلية والعربية والعالمية ، كتب عن العالم من منطق محلي وتفاعل مع الحبيبة الى حد العبادة . ونهضت القرية - الرحم من خلال عيني صبية صغيرة . الساحة - المجتمع المكان الذي وقف السياب فيه مخاطبا الاخرين ونفسه ، قائلا لهم - عبر ذاته - ما يوازي مهمته كشاعر له دور في قضايا عصره . واذ تنفرش الساحة على مساحة الوطن كله يكون للعالم صدى في قضايابلده . وسنجد عبر المسيرة الشعرية للسياب تنوعات مكانية الساحة حيث ارتفاع بعضها وانخفاض بعضها الآخر لكن صورة القبر المرتفع قليلا عن الارض هو الموقع الاجتماعي الذي يجيد توجيه الخطاب فيه .

٢ - ٢ - ٤ . ونمثل البعد - الذاتي بالعتبة . اي ذلك الممر الضيق الذي يوصل الساحة - المجتمع بالكهف - الام . العتبة هي الممر المشحون بفعالية «الانا» حيث امتزاج الماضي بالحاضر الظلمة بالنور العام بالخاص السياسة بالام وحصيلة كل ذلك شاعرية متوهجة فيها «الانا» فاعلة وفيها «الانا» مثقلة حتى بامراض جسد . ومن مراحل السياب المتأخرة لم يبق له من مكان يقف فيه غير العتبة وبخاصة عندما حط طائر الموت فوق سلال التمر . العتبة هي الموقف الذي نماه السياب عبر تجاربة الحياتية - الشعرية - عما تحتويه من الجمع بين خصائص كهفية وخصائص مجتمعية .

ان ماضيّ قبري وانا قبر ماضيّ

٢ - ٢ - ٥ . إلا إن هذا التوزيع الخارجي لشاعرية السياب لا يأتي متسلسلا خلال المسيرة الشعرية له ، ولا حتى في الديوان الواحد او القصيدة الواحدة . بل يأتي متداخلا مركبا . يبدأ مع البدايات ويتصاعد وضوحا عبر المسيرة . ففي البدايات كان يرى «كلية» الحياة من خلال موضوعات يومية تنبثق من حقائق القرية وطبيعتها ومن دواخل واحاسيس شاعر مبتديء . فأن أحب واحدة اخلص لها كل الاخلاص رصير حياته رهنا بها . وعندما توفيت تمنى لو انه يصبح فراشه ليتطلق خارج اسوار الواقع وان تذكر امه تذكر الارض والحبيبة فيراها جميعا موتا فوق موت ، وارضا تحفر لتحوي جثه ، لكنه في دواوينه التالية على البدايات تحولت «كلية» الى تضمين الخصوصيات الشعرية موضوعات كبيرة ، بمعنى ان الشاعرية لا تنطلق من العام الى الخاص بل من الخاص الى العام ، متضمنة الرؤية الشاملة للانسان وللحياة .

في ضوء هذه التحويلية الفكرية كانت «انا» السياب متشربة في كل الامكنة الثلاثة ، لا تغيب عنها ولا تكون بديلا لها ، مما حدا ببعض قصائده ان تحتوي صور الامكنة الثلاثة معا واحيانا تعدى التضمين الى البيت الشعري الواحد .

٢ - ٢ - ٦ . اما سبب اختياري لمثل هذه الامكنة لدراسة السياب فهي في نظري الامكنة الاكثر احتواء لشاعريته . فهي التي يرى من

خلالها المجتمع والمبدع على خير وجه . فمن تداخلاتها يستطيع الناقد ان يقف على منعطفات السياب الفكرية وعلى زوايا نظريته الى الحياة والانسان، وعلى الطريقة اللاشعورية والبدائية التي كانت تتحكم ببعض رؤاه الشعرية، حيث ان جانبا كبيرا من شاعرية السياب كان فطريا لا واعيا، فيه روح بدائية خاصة تلك التي ترى العالم موزعا الى قوى سابقة للوعي. واخرى واعية فحملت هذه القوى فكرا تصادميا انعكس بالتالي على موضوعاته واسلوبه وكيفية رؤيته الاجتماعية. كما ان المجتمع ـ اي مجتمع يخلقه شاعر ـ لا يتحدد إلا بثلاثة ابعاد امكنه. هي الاعماق ـ الماضي والكهف ـ الرحم. والسطح ـ الساحة والحياة الاجتماعية والانا الحية. والعتبة الموقع المابين ـ المبدع الفرد وهو يتمثل الوحدة الجدلية بين الاعماق والسطح. والشاعرية التي تقف في الامكنة الثلاثة معا له شاعرية متميزة بحق.

وفي ضوء ماسبق لا نعتمد في هذه الدراسة صيغة بين شاعرية السياب وغيره من الشعراء العرب او الاجانب. فالمقارنة الوحيدة الجانب كهذه تعني عندي اتكاء تجربة على اخرى، وتحميل ما اخفقت به احداها على الاخرى المقارنة الوحيدة التي نعتمدها هنا هي بين تطور الحياة والمجتمع. وتطور الشاعرية او انتكاسها، كما نعتمد نوعا من المقارنة بين الفكر الاسطوري والروح البدائية دون الانسياق وراء فاعلية «النماذج» القبلية على الوعي الاجتماعي المنبثق من التجربة.

٢ ـ ٢ ـ ٧. كما نقف على ابعاد مفردات منهجنا لابد من تأسيس اجتماعي له وما نعنيه بالتأسيس الاجتماعي تلك الاساسيات السابقة للوعي الشعري والتي تكوّن عندي بما يشبه الارضية المشتركة لعدد كبير من المبدعين.



ـ ٣ ـ

اساسيات

٣ ـ ١. تغلب على كتابات ادباء الجنوب من العراق انعكاسات الطبيعة الجغرافية الحية من زرع ومياه وشجرة وندى وحياة منقوعة بالماء والطين ومسيجة بالقصب والعشب والسباخ ومغناة باصوات الدرابك وحداء الشدات الليلية وبريق احتراق الغار، وغيوم البحار المنخفضة. تقرأ السياب والبريكان سعدي يوسف حسب الشيخ جعفر من الشعراء ومحمد خضير ومهدي عيسى الصقر ومحمود عبدالوهاب، ومحمود الظاهر من القصاصين فتجدهم مشتركين بقاموس الفاظ تتشابه فيها رائحة التراب ورطوبة المناخ وظلال النخل وايقاع الملاحين وصيادي الاسماك ومتاهات الانهر الصغيرة، دارت الاجدات وثمار السدرة المقيرة، وتلال القرية الظلماء، ومسارات حلم السندباد وهو يمخر المياه في رحلته الثامنة. عندئذ لا تجد إلا حالة واحدة هي طغيان المياه على اليابسة طغيانا طقوسيا أزليا متمثلا بالمد والجذر وبتلك الحالات من النشوة التي ترافق كل رحلة، ومن داخل هذا الطغيان الازلي نمت كل الاساطير والحكايات الشعبية والاسماك البشرية والثمار الناضجة وغزوات الفلاحين الآتين من اعالي البحار مارين بالبصرة باتجاه بغداد، فالمياه المندفعة المانعة الطاغية على ارض مستوية تعدد بين الحين والآخر الى بحارها جارفة معها اوساخ المحتلين، ومخلفات العهود والماضي. لتأتي ثانية وهي محملة بمحار الاعماق وقصص السندباد، وبحور الشعر الحديث.

هذا الاطار الجغرافي هو اطار شعري ـ قصص شبه موروث لا وعي جمعي تكون عبر ممارسات لاقوام عاملة. وتجمع فيه الماضي باسراره وخفاياه واساطيره وحروبه وغزواته وانتصاراته وفتوته، والحاضر بما يمتلكه من قوة مد ودفع وادامة وتغيير.

٣ ـ ٢. في ضوء التشكيلة الاقتصادية ـ الثقافية ـ الاسرية لمجتمع الجنوب تحولت جيكور القرية الى جيكور الحلم المدينة ـ القرية. اركاديا الاتية وسط الغبش وكؤوس الشاي ـ هي ارم ذات العماد أو «بغداد الجديدة» وهي بابل يعوي سربوس فيها، وهي مدينة السراب، الكيان النفس لعالم سقلي يسافر فيه ايوب حاملا الامة وهي منقعة الاحزان تبحث فيها عشتار عن تموز، وهي الام «جيكورامي» يرى فيها الماضي قيرا، والادب سلطة تمنع الخير. وهي مدينة السياسة التي تحرك الفلاحين الملاحين والفلاحين العمال

ليهزوا مساحيهم ومناجلهم بوجه الريح. هي الملجأ الامين لمعابري النهر والحدود، والناشدين وحدة الارض والفكر. هي بويب الصغير العازل بين المنح والجفاف، هي منزل الاقنان النافذة التي طل منها أحباش افريقيا على الجنوب فسكنوا النخل والماء وضمنوا ظلمتها حداءهم «وهو» هي شناشيل أبنة الجلبي، حلم القرية المعلق بموازاة التمر وقد اعتلته فتاة القرية الجنوبية بثيابها البيض. هي الارض المنداة بماء الاعماق - القبر والام الصالحة - وبماء المطر «الساقط كانغام السماء». هي الطين المتشكل على هيأة بشر له ماض «كل تراثنا انصاب طين». . هي السياب الشاعر الحالم، المتدين خفية بطقوس التمر والماء المانح المرائي الله» على هيأة نخلة «السياب في اللغة تعنى البلح» هي بيت الجد، مملكة الذات وموطن الاسرار، ومكان حلم اليقظة الدائم، ومستودع الاحزان والنسمات.

لم ير السياب جيكورا مجرد قرية احتضنت طفولته وشبابه احب فيها وفقد أمه وجدته بل رأى فيها المدينة الحلم البيت الطيني والارض وأدوات العمل والرياح المنداة والسفن المشرعة واحاسيس الفلاحين ونبات السدر المستمد غذاءه من المقبرة «واذ يغش السدرة مايغش» «قرآن كريم» «السدرة على يمين العرش» امتلك عالم الجن والسحر والحكايات، والمردة، وارم ذات العماد، ومدينة السندباد، وبغداد الخليج وبغداد المتفى، ثم امتلك مع ذلك كله ذاتا مغتربة لريفي لم يحسن تصنع حياة جذورها غير منسجمة.

٣ - ٣. ضمن هذا المناخ شبه الاسطوري، الغارق حد الغشاوة في الصدق والواقعية سيطرت على اشعار السياب روح بدائية طبعت شاعريته بتلقائية انتقائية متميزة وسلاسة تعبيرية مشحونة بالمعنى، وقد احتوت الروح البدائية تلك كل التشكيلات الشعرية الملتصقة بالماضي وبالحاضر وبالانا، حتى صيرت السياب وهو ينهل منها شاعرا فطريا في بعض صوره، وشاعرا عيانيا حسيا في صور اخرى.

ففي التشكيلات غير المكتملة في الواقع وفي تلك الحالات التي يمتزج فيها اليومي بالحلم الغبش بظلام النخل، القبر ببويب الثمر بالسماء والله بالمطر، السندباد بارفيوس، والجفاف السياسي بمدينه بلا مطر استل السياب بحوره الشعرية وصيرها صورا لقارة لم يطأها احد من الشعراء قبله فأمتزجت روحه بروح الاشياء، وحساسيته بحساسية الطبيعة حتى عد السياب بمثل هذا شاعرا غير ثقافي، بمعنى ان نظرته الى الحياة نظرة غير ثقافية بل نظرة اجتماعية فكرية مبنية على التعامل الحسي مع الواقع. فكان المنتاج لهذا التعامل شعرا.

٣ - ٢ - ١. إلا أن هذا ألامتزاج بروحية الاشياءلم يتم برؤية مثالية غلب عليها احساس فطري غيبي قدري، بل تم برؤية معايشة منفعلة لجانبها الذاتي عمق واضح ولموروثها الميثولوجي ارتباط حياتي نابع من مناخ القرية ومشكلاتها. فهو مثلا قد فقد امه مبكرا (٥) وبفقدانه المبكر هذا فقد معنى الام الصالحة ونهض بدلا عنها الاب المانع الحاجز واستوقفتني ذراعا ابي» وحدت الام الصالحة من معانيها الارض والمياه والانتماء والثمر والمطر والمدن الحلم والمدن الواقع. وكما فقد جدته التي رعته شابا (٦) فقد ما تبقى من الام الصالحة. هكذا تحولت الام - الارض الى امرأة مانحة وقبر يجتث هذا المنح. وهكذا فتح الموت المبكر فيه نوافذ للخيال وللصور الحسية.

٣ - ٣ - ٢. شكل الانتماء السياسي المبكر له الارضية الفكرية التي سعى من خلالها التعويض لما فقد. كانت الخلية الحزبية الام التي بيث فيها اسراره وحاجاته وكان مجتمع الفلاحين - العمال المجتمع الفردي اليدوي الانتاج المجال الذي طبق عليه مناهيمه. وكانت القرية بظلامها والواقع السياسي بارباكاته وتسلطه الشكل الخارجي المرفوض. وفي داخل الانتماء السياسي تفتح السياب على مشكلات العالم وعلى القراءة والادب ووجد ان مشكلات قريته الصغيرة هي نفسها مشكلات العالم، عندئذ لم يأل جهدا في استنهاض قيم قريته ومحيطه ومعارفه ليجعل منها قيما للعالم تكتب عن المدينة التي لا تعرف السلام والمدينة التي يعوي فيها سربوس وعن عراق الجفاف وبور سعيد الثورة، والى جانب ذلك كتب عن الروح والجسد عن كوميديا القرية الحزينة وعن المياه العابرة المسافرة عن بويب وعن ايوب العبور عن المرض وعن الحب عن اطفال يقتلون بالرصاص وعن غيلان. . هذا التنوع المتأصل زامل رحلة السياب منذ ان ابتدأ الكتابة الشعرية وحتى آخر قصيدة قرأها على سرير الموت لذلك كان «موته انتصار».

- ٤ -

● أزهار ذابلة وأساطير

٤ - ١: ضم الديوانان (٧) سوية القصائد التالية: اقداح واحلام - اهواء - في السوق القديم - اللقاء الاخير - اساطير - اتبعيني - رئة تتمزق - سوق امضى - هوى واحد - لن نفترق - سراب - وداع - لاتزيديه لوعة - عبير - عينان زرقاوان - في ليالي الخريف - اغنية قديمة - ستار - سجين - ذكرى لقاء - ملال - نهاية - في القرية الظلماء - لقاء ولقاء - هل كان حبا - الموعد الثالث - في اخريات الربيع - ديوان شعر - نهر العذارى.

تسع وعشرون قصيدة هي حصيلة الديوانين يمتدان ما بين عامي ١٩٤٣ - ١٩٤٨. وهي الفترة الاولى الناضجة مايعد البواكير، والتي اسس السياب فيها رؤياه على شيء من ارضية الحقائق.

اما الحديث الذي شاع عن هذين الديوانين فجرى حول

نقطتين مهمتين: الاولى هي قصيدة «هل كان حبا» حيث ثبت فيها الشكل الحديث للشعر. وقد اوضح الدكتور حسان عباس بما لا يقبل الشك اسبقية السياب على غيره في كتابة الشكل الحديث. والثانية فهي المقدمة التي كتبها السياب لاساطير، وفيها نظر للحداثة في الشعر. الشيء الاعمق في تلك الاحاديث والآراء ان الشعر الحديث كان هو الاطار الجديد الذي ترى من خلاله احداث الحياة المعاصرة. وكيف ان هذه القصيدة، وهذه المقدمة قد احدثتا فتحا في الحياة الثقافية اسهمت نازك الملائكة في تعميق جانبه النقدي في كتابها قضايا الشعر المعاصرة. وعمقه البياتي في تجربته الشعرية الموازية لتجربة السياب.

٤ ـ ٢. وعودة على منهج الدراسة الذي اثبتنا اسسه في الصفحات الماضية نرى ان في ازهار ذابلة واساطير تشكيلا أوليا للوعي بالمكان استطعنا ان نحدد ابعاده بثلاثة اشكال: هي الكهف والساحة والعتبة. ونعيد لنؤكد ان ملامسة السياب لهذه الامكنة تم بصورة لاواعية وبشكل اولي كما اسلفنا وما دمنا سنقيم هيكل دراستنا لشعره اللاحق على هذا التقسيم فأن الاقتباسات من اشعار الديوانين ستتركز حول هذا الهيكل. كما اننا سنلغي عناويين القصائد او نعتمد الشعر مقتبسين من اية قصيدة نشاء، معتقدين ان الوحدة الكاملة هي الشعر بكليته لا بجزئياته وان الشاعر وحدة متكاملة تبدأ من أول قصيدة وتنتهي بأخر سطر له.

ـ ٥ ـ

الكهف

ندرج هنا بعض العينات من التجربة الكلية للديوانين تمثل في نظرنا مؤشرا لاواعيا لميل السياب الى تأكيد صور خاصة بالكهفية سواء كانت هذه الصور زمانية ام مكانية والنماذج المدرجة هنا لاتمثل كامل تجربة الديوانيين الشعرية، ولكنها تدل عليها.

● ماذا اراه؟ اطيفها مسحت عنه التراب انامل الغسق؟ ص٩

● انا سوف امضي باحثا عنها سالقاها هناك
عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك ص٢٦

● كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الرياح
كالسلم المنهار لاترقاه في الليل الكئيب
قدم، ولاقدم ستهبطه اذا التمع الصباح
مازال قلبي في المغيب ص٢٥

●بالامس كنت اصيح
خذني الى كهف تحوم حوله ريح الشمال
نام الزمان على الزمان به، وذابا من شعاعك ص٤٣

● في ضلوعي ظلام القبور السجين
في ضلوعي يصيح الردى
بالتراب الذي كان امي «غدا
سوف يأتي فلا تقلقي بالنحيب
عالم الموت حيث السكون الرهيب» ص٦٨

● اشباح غناء
تتنهد في الحاني، وتدور كاعصار
بال مصدور
يتنفس في كهف هار
في الظلمة منذ عصور ص٧١

● فأبصرت ظلين لي في الجدار
اواستوقفتني ذراعا ابي ص٨١

●ياليل أين تطوف بي قدمي
في اي منعطف من الظلم ص٦

●ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل.
وانا الغريب.. اظل اسمعه واحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم ص٢٢

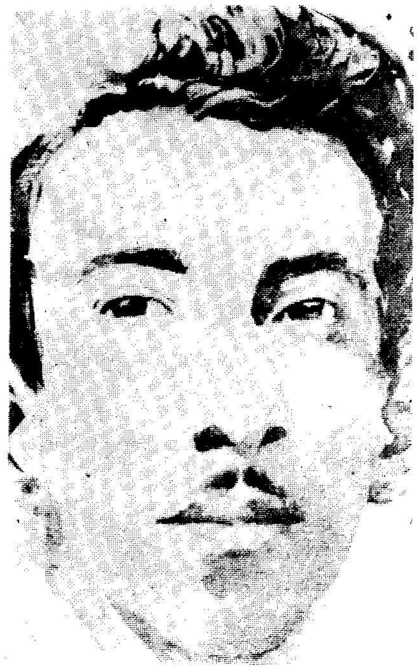
●اساطير من حشرجات الزمان
نسيج اليد البالية
رواها ظلام من الهاوية
وغنى بها ميتان ص٣٣

٥ ـ ١ ـ ان نظرة أولية على المقاطع السابقة نجد الصورة الشعرية لها تتمحور حول مراكز ثقل مكانية هي:

الطيف ـ التراب ـ المخدع ـ المنزل المهجور ـ السلم المنهار ـ الليل الكئيب ـ القلب ـ المغيب ـ الكهف ـ القبر ـ الموت ـ السراب ـ السكون ـ الكهف الهاري ـ الظلمة ـ الظل ـ الجدار ـ المنعطف ـ الليل ـ الضلوع ـ السوق القديم ـ الهاوية ـ الميت ـ الصباح ـ اشباح.

ويكشف التوزيع الجغرافي لهذه الامكنة عن سعة المخيلة الشعرية وهي تجمع في ابعادها كونا متسعا يعطي في اعمق دلالاته معنى حسيا بالطبيعة وبالماضي، بالعام وبالخاص. ونحاول فيما يأتي أن نرسم صورة جدولية لهذا التوزيع فأماكن كـ ـ الطيف ـ السكون ـ الموت ـ اماكن حالات تجمع بين الرؤية المنبثقة من احاسيس الانا بما يحيطها والتخييل الذي يحيل هذه الاحاسيس الى صور. وتفصح هذه الاماكن عن ثنائية ضدية، طرف منها مؤول هو الحال الثانية للشاعر:

فضد الطيف الواقع وضد السراب الحقيقة وضد السكون الحركة وضد الموت الحياة وتفصح الثنائية الضدية هذه عن توجه الانا نحو



المعلن من الحالات نحو الجانب المظلم المؤول الذي يحد من حركتها ويجعل بحثها عن معنى شيء لا فائدة منه. كل شيء ماهو إلا طيف وسكون وسراب وموت. الموقف الدرامي هنا يحيا بطرف معاش واخر مؤول.

اما الاماكن كـ ـ المخدع ـ التراب ـ المنزل المهجور ـ السلم المنهار ـ الكهف القبر ـ الجدار ـ المنعطف ـ السوق القديم ـ الهاوية ـ الميت ـ. فتجمع بين الاحاسيس المباشرة وبين تشكيلات الطبيعة الواعية واللاواعية. ويشكل الشكل الخارجي لها حال انطباع عام للانا وهي محاطة محاصرة بها. ولذا نشأت الدراما كجزء من تعميق لصورها وتأكيد لفاعليتها.

فالكهف ليس إلا تراكم زمان على زمان
والموت ليس إلا عالما من السكون الرهيب
والهادية ليست إلا وعاء لاساطير رواها الظلام
والمنعطف مملوء بالظلمة
والمنزل مهجور
والسلم منهار... الخ.

كل شيء في هذه الاماكن آيل الى الموت والدمار والحصار والاحباط، لذا فالانا تنساق بحكم هذا الحصار الى التآلف معها كمحاولة لاحتوائها، او التمثيل بها. فيستحيل الموت الى الغة ـ سوف ابني مخدعين لنا هناك ـ وتصبح الاساطير سلوى آتية من اقوام الظلام المتراكمة ربما سيسلى بها نفسه، وسيصبح الزمان الجديد في الكهف زمانا آخر. حال اليأس الشديد الوطأة هو من فعل المخيلة الملتبسة بفعل الموت وهو فعل قائم على الاساس بالظلمة والقدم من ان تجمع في بؤرة واحدة صورا لعالم منهار مدمر، مقضى عليه، ويتطلب الامر من الانا ان لا تقف متفرجة او مصلحة لما هو منهار بل المشاركة المندفعة في الالتحام به والتفاعل ضمن مداره. ولذلك جاء فاعل معظم الصور الشعرية الملتصقة بالطبيعة المنهارة المدمرة، هو الانا ـ ماذا اراه ـ انا سوف امضي، خذني الى كهف... الخ وسوف نعود الى هذه النقطة لاحقا.

اما اماكن كالليل الكئيب ـ المغيب ـ الظلمة ـ الظل ـ الصباح فهي اماكن زمنية لفعل الضوء والظلمة دور اساس في تحديد درجة الانفعال الحاصل. فالليل يصبح مرة «كئيبا» ومرة اجرى «يذكره بالليالي المقمرات» والظلمة تصبح مرة حالا ساكنة، محتبسه «منذ عصور» رطورا تصبح رسولا حاملا لروايه الناس الاقدمين باساطيرهم وطورا «اساطير.. رداها ظلام من الهاوية». وقل ذلك بشأن الظل والصباح والمغيب حيث تصبح مثل هذه الامكنة الزمنية ملحقة بالمشاعر والاوضاع النفسية الداخلية اكثر منها تشكيلا زمانيا لجغرافية المكان. وتقترب هذه الامكنة الى حد ما من امكنة النوع الاول من انها تعتمد الرؤية المباشرة المثقلة بأحساس نفسي داخلي ولذلك فهي تعكس ضديدا مباشرا لما تراه الانا من الآخر الخارجي وهو ضديد كما اسلفنا ينشد الحياة الضائعة وسط الظلمة والقدم.

بقى من الامكنة مكانان هما: ضلوعي واشباح. ومن خلالهما تنقل الانا احاسيسها الخارجية الى فعل من الذات والى حال لم تعد ملتبسة بل متشكلة قائمة ومحسوسا بها. وفي رأينا ان هذين المكانين يحويان طموحات الانا وخصوصياتها. «ففي ضلوعي ظلام القبور السجين» هو خلاصته لكل ظلمة الامكنة السابقة وقدمها والموت المشبعة به وهو ايضا خلاصة لمعاناة فقدان الام، حيث تصبح الضلوع الوعاء الحس الذي يحمل جسديا كل مامضى. اما الاشباح فهنا ترتبط بالشعر «اشباح غناء تتنهد في الحاني وتدور كاعصار...» وارتباط اللامرئي ـ الاشباح ـ بالشعر، نقله حسية للمعاناة الخارجية الى ميدان الذات الى ميدان السيرة الكونية المباشرة للشاعر وهو يواجه الحياة بالشعر والشعر بها ورثه وعاشه واحسه، الاشباح هذه التشكيلات الهلامية هنا لا تختص بالبشر او بأي تكوين مكاني محدد بل ما تصوره الشاعرية «تتنهد في الحاني». وبامتزاج الضلوع حيث موقع القلب والمغيب، وحيث المكان الذي ينطلق منه التنهد والشعر واللحن. ـ يلاحظ كذلك اهمية الفعل المضارع الذي يلازم المكانين ويشدهما الى الحاضر ـ بالاشباح حيث تأثيرها المباشر على اللحن والغناء ـ الشعر ـ تكون الانا قد احتوت احتواء كاملا وضع الكهف الذي عايشه وفصّل صوره واندمج فيه وتفاعل معه وغاص في اعماقه واستجلب من هناك كل ما يتصل بالحاضر ـ في ضلوعي ـ وبالمستقبل ـ في الحاني.

٥ - ٢ . ويفصح الجدول التالي عن التدرج اللاواعي بالامكنة حيث الحقل الاول يمثل الرؤية المباشرة والثاني والاحساس الفاعل الخارجي، والثالث الرؤية الزمانية للمكان والرابع الانا في حال ملتبسة بالوعي

الحقل الاول	الحقل الثاني	الحقل الثالث	الحقل الرابع
الطيف	المخدع	الليل	الضلوع
السراب	التراب	المغيب	الاشباح
السكون	المنزل المهجور	الظلمة	القلب
الوت	السلم المنهار	الظل	
الكهف	الصباح		
القبر			الهاوية
		الجدار	
		الميت	

وفي حال اختيار شريحة افقية لرؤيا السياب الكهف نجدها تبدأ بـ: السراب وتمر عبر المخدع والليل وتنتهي بالضلوع او بالطيف وتمر بالتراب والمغيب وتنتهي بالاشباح او السكون وتمر بالكهف والمنزل وسلمه والظلمة وتنتهي بالقلب.

وتدلنا مثل هذه الشرائح العامة المبهمة بعض الشيء على تدرج انفعالي بالعالم المحيط به وبما يحمله في نفسه وبما يتلقاه من محيطه. ثم يحولها الى ذات وقد اغتنت بالتجربة لتظهر اشعارا - وهذا ما سنجده متسعا عندما يقف في العتبة.

فالحقل الاول تتمثل روايته بالجمع بين المكان والزمان - حقل حالات مرئية ومعاشة ذاتيا - طيف - سراب - سكون - موت.

ومن داخل هذه المرئيات المعاشة ينتقل الى حقلين يفصلان موقفا واحدا. الحقل الثاني حيث الاماكن كائنه راسيه في الارض. مخدع - تراب - منزل - كهف - قبر . . . وهي اماكن محدودة الشكل، مرسومة بوضوح معظمها واع.

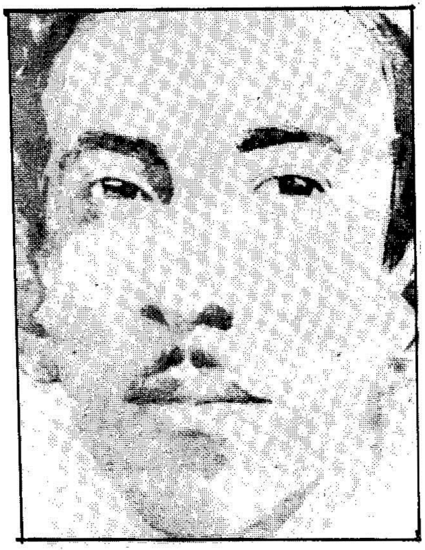
اما الحقل الثالث فيتصل الثاني ويكمله حيث تتوافق زينتة الواضحة مع مكانية الحقل الثاني الواضحة. كالليل والظلمة والظل والمقيب والصباح.

اما الحقل الرابع فهو خلاصة لتفاعل الثلاثة. انه يتغلغل الى فعل الذات الى الجد والشعر: الطلوع والقلب واشباح الالحان والتنهدات. لقد سحب رؤياه الكهفية الى ذاته لها كهفا اعمق تنطلق منه عبر الشعر الى الحياة.

٥ - ٣. البعد المكاني لقضاءات الصور الكهفية مشتق من عناصر: التراب والنور والرياح والماء. فالتراب مادة اساسية في تشكيل العديد من صوره المكانية: (- القبر - الكهف - المخدع - المنزل - السلم - الجدار - المنعطف - السوق - الهاوية - الميت. وضمن يدخل عنصر الماء. اما النور مختف بالليل، يتداخل مع الظلمة ليصنع - الطيف - «الخيال» الكئابة - ظلام نفس - المغيب - الظلمة - السكون - الظل - المقمرة. اما الريح فمتنوعة، متهدرجة، زمانيا وحالات: فهي «ريح عاوية» اشبه بصغير يوم القيامة - وهي ريح الشمال الحائمة حول القبر، وهي ريح الاعاصير القوية المختفية خلف الاوتار والالحان وفق التراب والنور والريح تنشأ صور استعارية شفافة تحمل اساها هي - سراب - خلل نفس - وهي التماع الصباح - صفاء - وهي شعاع - فعل طبيعي - وهي سكون - حال نفس - وعي عصور وطواف وحشرجات والحان. . الخ.

في مثل هذه الاماكن والحالات لا ينشأ إلا التعقيد والالتباس والخلط فالسياب في لوحة كهفية واسعة تسهم في انتشار مخيلته وتسهم في جعل احاسيسه الذاتية احاسيس موضوعية لقد استطاع السياب ان يرفع من يقظة ما يحيط بع من اشياء وما يتخيله من صور الى مصاف القيمة الجمالية انه في احتفال كوني شامل اشتركت فيه العناصر الاربعة لابراز قيم لشعر والحياة. واذا ما عرفنا مدى التصاقه بالبيئة وبالمحيط، عرفنا ان السراب والمخدع والاعاصير والسكون والسلم ليست اشياء محيطه وقد تألفت في صياغة موقف يبدو من الخارج انه متناقض الا انه ليس الا الشعر وقد نفى كل المتناقضات.

٥ - ٤. الملاحظ ان الاتحاد الكوني بين العناصر الاربعة يشكل ما نسميه بالحياة اليومية للانسان الخاص الذي يدخل الوعي في ممارساته. ولكون السياب في اولى حياته الشعرية كان يوازن الى حد ما في صور الكهف بين العمق والسطح بين ان يدخل منحدرا الى العمق وبين ان يرتفع صاعدا الى السطح هذا التردد القلق هو المجال الحيوي لحركة صوره الشعرية. فالنماذج السابقة تعطي بما لا يقبل الشك طابع التردد بين الانتماء الى القبر بين الانتماء الى الالحان والهواء والريح. بين «سوف ابني مخدعين، وخذني الى كهف قديم وعالم الموت حيث السكون وغنى بها ميتان» وبين «ماذا اراه والتماع الصباح وفاء يذكر بالليالي المقمرات - واحلم بالرحيل». وتردد السياب ضمن المكانين يوضح ما ندعوه بارجمة الخيال مما يفسح المجال لموضوعات اخرى ان تحتل منه شيئا. في حين ان موضوع الام هنا لم يحسم بعد فما زال السياب مترددا بين ان يندمج بها او يتخلص منها. لكنه وهو يسعى لتأكيد هذا الموقف المتردد. لتبرز موضوعات تشكل الام - او عنصر الامومه - التراب -



يكـون احـد العـوامـل الفـاعلة والحركـة في جلب السياب الى موضوعه الانثى ثانية. وفي الساحة والوثبة تظهر موضوعه الانثى. وقد اغتنت بحركة التردد الوله هذه بين الاعماق والسطح فتصبح اما موضـوعـا سيـاسيا ـ الموس العمياء ـ او موضوعا ذاتيا ـ الزوجة ـ او كيانا شعريا لا يتم تكوينه إلا بعدما تلقحه السماء بالمطر ـ انشودة المطر.

٥ ـ ٥. اذا صح ان السياب قد تفتحت شاعريته بعد ان قيم الموت عليه، موت الام المبكر، وموت الجدة الراعية والتي قال عنها:

اسلمتني ايدي القضاء للشجون
اذا قضى من يردني لسكوني
لقد فقدت الام الحنون فآنستني مصاب الام الرؤوم الحنون
جدتي.. من أبت بعدك شكواي
ومن ذا يرعى اليتيم اخبريني؟ (٦)

فأن ظلمـة المـوت انسحبت على الطبيعـة النفسية للسياب التي وجـدت في الطبيعـة القـرويـة معينـا لها مما جعلته يوحد بين مشاعر متنـاقضـة بالفعـل موحـدة في الصـورة وعبثـا ينقـذه الشعر فالحياة موصدة الابواب دونه حيث يذكر في احدى رسائله المبكرة لصديقه «انني اشعـر بالملل من المدرسـة في هذه الايـام ففي احـد الدروس تمنيت ان استحيـل طيرا او فراشـة لاخـرج.. الى افـاق الشعر.. والخيـال الـواسـع.. فاذا الابواب والنوافذ مغلقة وليس من سبيل الى الخروج فاطلقت دموعي (٨).

شعرنا كم هي الحياة مغلقة عليه وكم هي المعاناة النفسية شديدة المـوت النسـائي موت المنح ـ نما مع نمـوه الجسـدي والشعـوري ـ وسوف نرى حبه شاحبا في الساحة ـ بحيث احاله الى عينين لا ترى إلا السـواد في البيـاض والظلمـة في الـزرع. والمـوت في الجسد وما الحيـاة الا قبرا فوق قبر يستمـر الانسـان باحثـا فيهـا كالخلد اعمى يضرب بقدميه فيها والتراب فوق راسه. وخلال هذه المسيرة يصنع التاريخ والشعر.

ما ترسمـه هذه الحقـائق الاجتـماعية من مناخ شعري: هو الفاعلية النفسيـة للشـاعـر وهـو يدمـج حيـاتـه والطبيعـة معا. اذا فالمحور الخارجي لهذه الاماكن ستجلب من المعاناة.

ويشـير مثـل هذا التركيب الى فاعليـة الماضي ـ عشرة افعال بما فيها الافعال الناقصة ـ في الحاضر ـ تسعة عشر فعلا. بحيث حولت الحاضر للانا الى مناخ ملتبس بالظلمة. فجاءت افعال الحاضر من خلال فاعليـة الانـا بينـما جاءت افعـال المـاضي من خلال فاعليـة الطبيعة والموت والغياب. «التمع الصباح ـ ذابا في شعاعك / رواها / غنى بها ميتـات/ مسحت عنـه الـتراب أبصرت / نام الامان على الـزمـان /. وبـالرغم من كثرة افعال الحاضر الا انها صورت جانبا نفسيـا من الانـا فقط هو المرتبط بموضوع الموت. وقد اردف بعض هذه الافعـال باستمـراريـة مستقبلية: سوف امضي ـ سوف ابني سوف يأتي حاضـر الانـا محدود الفـاعلية ويوضح جدلية الغياب في الحضور اكثر مما يوضح جدلية الحضور في الغياب. وقد تمثل ذلكم بصـور العجـز والاحبـاط وقلة فاعليـة الانا، كما في: الطيف الذي ظهـر بفعـل الغسق /. السـراب الـذي سوف يجدهـا فيـه / المنزل المهجـور / السلم المنهـار الـذي لا ترقـاه او تهبطـه قدم / خذني الى كهف قديم / في ضلوعي ظلام القبـور / اشبـاح غنـاء تتنهـد / ابصـرت ظلين لي / بـالـيل ابن تطوف بي قدي / في اي منعطف من الظلم / ناء يذكر / انـا الغـريب / رواهـا ظلام من الهـاويـة /. استسلام الانا لفعل الطبيعة والاخر، جعل حاضره مشيعا بمناخ الظلمة والخوف والعجز.

٥ ـ ٦. الجانب الاخر من ابعاد الكلمات المحور كما في ٥ ـ ١. هو المنظومـة الصـوتيـة لهذه الكلمات. ففي كل كلمـة تقريبا. ثمة حرف الهـاء ـ او اليـاء وهما حرفـان يعكسـان حسا بالعمق والبعـد والظلمـة فالصـوت المتكـرر في الكلمات ـ الصـور يعطي بعـداً شعـوريـا واخر طبيعيا. وايرادهما سوية ضمن صوره شعرية يتـداخـل المـاضي فيهـا بالحـاضـر يعني ان ثنـائية الغياب الحضور متعمقـة وفـاعلة يضاف الى ذلك ان معظم تلك الكلمات الصور. على هيأة شكـل دائري مطعمه بفضاء مظلم بعضها زمني كالظلمة والليـل وبعضهـا ارضي ـ مكـاني ـ كالفـوهـة والكهف والهـاوية، وبعضهـا طبيعي عام كالمنـزل والسلم والسـوق والقبور والمخدع. وتـوضـح هذه الهيأة ثنـائيـة النور والظلمة والنور هنا لا يأتي الا من خلال «التـذكـر» او من خلال «البصـر» وهـو قليـل جدا «الغسق ـ الصباح ـ الشعاع ـ الليل المقمرات ـ

بينما تأتي الظلمة من خلال الحس والشعور، الظلمة والنور من فعل الطبيعة الا ان النور لا يتساوى مع الظلمة، وحضوره بهذه القلة يفسح المجال للظلمة أن تسيطر، وبالتالي تحيل الانا الى حال ملتبسة بالموت والاحباط والسكون.

الثنائية الثانية، هي ثنائية القرب والبعد. القريب معاش الطبيعة محسوس. ظاهر ومرئي. اما البعيد فمتناءٍ، مختف خلف حواجز من الطبيعة والنفس. ويرمز له دائما بـ «هناك، السراب، الطيف، المغيب، خلف، هار القبور» واما القريب فهو = الضلوع القلب، القدم.

ويجتمع القريب والبعيد لتوليد صور حسية تكون في الاغلب فاجعة «في ضلوعي ظلام القبور السجين» او «مازال قلبي في المغيب جدول القريب والبعيد هو تحويل الانا حياتها الخاصة الى جزء من الماض كي تتيح للسياب الرجوع الى الخلف - الماضي - حتى يتخفى هو الاخر تحت دثار الام والجدة والقبر والجدار والمخدع، حيث سيطرة الظلمة على النور. وينسحب جدل القريب والبعيد على معظم صوره الكهفية حيث الانا مشدودة باستمرار الى الماضي والمحصلة النهائية لهذا الجدل هو سيطرة الحس الرومانسي على ابن الريف الذي يتعلق باستمرار بما يحسه ويعيشه.

الثنائية الثالثة هي البحث والاحباط وتطلب البحث بناء قصصيا «انا سوف امضي - سوف ابتي. اما الاحباط فقد تطلب تحويل مسعى البحث الى فشل او ألم. «اشباح غناء تتنهد في الحاني. . .».

البناء القصصي ينتهي في البحث عند اعتاب المكان المغلق وغالبا ما يكون هذا المكان اما نهاية لمسعى «سوف ابني مخدعين لنا هناك» أو تأكيد حالة الموت والسكون حيث لا امل بعدهما «عالم الموت حيث السكون الرهيب». اما العجز والاحباط والقبر فينتهي عادة عند اعادة الكرة ثانية

ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،

وانا الغريب. . اظل اسمعه واحلم بالرحيل.

الا ان صورة العجز تتخذ عدة اشكال. فتارة تنشأ من ضعف المجد «من ضلوعي. .» واخرى تنشأ من حضور الاب - السلطة الحية والقوية المضادة للابن «او استوقفتني ذراعا ابي». أو من اللا جدوى «ياليل اين تطوق بي قدمي». وباتساع ميدان العجز يدفع «بالانا» الى النكوص والتخفي تحت معارف الماضي والظلمة.

٥ - ٧. وتقف الانا من صور الكهف في الخلف حيث المكان الذي يتفاعل معه ثم يتفحص المدى الذي سيتعامل معه. انا السياب ليست مراقبة بل منفعلة مشاركة «ماذا اراه - انا سوف امضي - مازال قلبي - بالاسى كنت اصبح من ضلوعي - فابصرت ظلين - ابن تطوف بي قدمي - انا الغريب. وصور الحضور هذه تفصح عنه مكانية قلقه لا محور واضحا لها. فهو إذ يراقب الكهف وما يعتمل في داخله من صور وحالات ماضية لا يسمح لحاضره ان ينتقل الى نفس التشكيلية الصورية الا بالقدر الذي يمنحه له - البصر من الموقع الخلفي للمشهد. وجل ما يفعله السياب / الانا - هو التفاعل النفسي الملتبس بالحاضر والشبع بالماضي وهذه واحدة من خصوصيات الرومانسية التي ترى عليها الشاعر من خلال قراءاته الشعرية العربية والاجنبية.

- ٦ -

الساحة

. في الساحة - المجتمع - لا تنمو الا العلائق التي يشترك في صنعها معه الاحياء. فهي مكان المشروعات المشتركة. ومكان الصراع بين قدر يظلل مساحات القرية، وبين اناس يحاولون شق مظلة هذا القدر والساحة. كمكان رمزي وواقعي لا تدع لغير مكوناتها - ارض اناس فصول - علائق انتاجية - ممارسات عامة ان تكون ملحمة الحياة اليومية المعاشة.

وكعادة الرومانسيين يمحور السياب موضوعاته حول ذاته باعتبارها المجال الاكثر حيوية في الساحة. واول ما يظهر على سطحها هو الحب. حيث السياب الشاب العاشق الريح والمطر. والموشوم بحزن ريفي دفين يولّد من كلمات بسيطة عالما من العشق ففي مثل هذه المرحلة من العلاقة مع الطبيعة «يرتاد بها كل ما يتصل به وبذاته الى اقصى الحدود وخاصة رؤ ياه الفردية والهامه الخاص» (٩). وتدل رسائله الى اصدقائه على شبوب العاطفة واحتدامها، ومحاولته تعميم رؤ يته - الغرامية لكل ما يحيط به.

● والذ من شعر الطبيعة غنوة   الحب في جنباتها يتكلم (١٠)

واذ يمرض حبه الاول. ويوشك ان ينقطع عنها. خوفا من رقيب يبث شكواه اليها مخاطبا انه الصوت الذي يرتفع وراء الاستار

حبيبة القلب اضحى السقم رائدها
فمن وفاء لها لو كنت عائدها
جفوت خوف رقيب بات يرصدنا
فان تغافلت بات القلب راصدها
مريضة؟ لك ربي يا (هويل) ولي
وللقلوب التي ضلت مقاصدها(١١)

لكن الحب البكر، لم يدم وابتسامة السياب المنفتحة على الخضرة والارض لم تعد نافذة منفتحة. وها هو الحزن يعود من جديد، وهاهو الموت يجثم ثانية فيحيل ارض جيكور الى يباب «كم عاهدت نفسي من سكون الليل العميق ان اخفي نغمة اليأس من اشعاري وامحو صورة الموت من افكاري، حتى لا تسمع الاذان ركزا من تلك، ولا تبصر العيون خطأ من هذه لكنني - واحسرتاه - عدت بصفقة الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للالم والشقاء واليأس والفناء»(١٢)

ونـدرج هنا بعض النماذج الشعرية التي تمثل في نظرنا المؤشر لميل السياب الى الحياة الاجتماعية، خاصة تلك التي يشترك في صنع جانب منها. علما بأن النماذج هنا لا تمثل كامل التجربة الاجتماعية من الديوانين ولكنها مؤشر واسع اليها.

● هو الريف هل تبصرين النخيل؟
وهذي اغانيه هل تسمعين
وذاك الفتى شاعر في صباه
وتلك التي علمته الحنين ١٤ء

● وهيهات ان الهوى لن يموت
ولكن بعض الهوى يأفل
كما تستحم البحار الفساح
ملياً، كما يرقد الجدول ص ١٦

●وجه اضاء شحوبه اللهب
يخبو ويسطع ثم يحتجب ص٢٣
● . . فما احسست الا والشفاه
فوق الشفاه، واللمساء.
عطر يضوع فتسكرين به، واسكر من شذاه
فأغيب في افق بعيد، مثلما ذاب الشراع ص٢٩
● اني اخاف. . اخاف من شبح تخبئه الفصول ص٤٦
● فاتركيني اقطع الليل وحيدا
سوف امضي فهي مازالت هناك
من انتظاري ص٤٧
● في غد حتى وان لم تتبعيني،
يعكس الموج على الشط الحزين
والفراغ المتعب المختوق، اشباح السنين ص٤٠
في زوايا الطريق
من زوايا الطريق الطويل
حيث اخلو وهذا السكون العميق
توقد الذكريات
بابتسامتك الشاجية ص٦٥
●قد لا أؤوب اليك الا في الخيال وقد أؤوب
لا امس في قلبي ولا من مقلتي هوى قديم
كفان ترتجفان حول الموقد الخابي ص٧٨

● وايقنت ان الحياة، الحياة
بغير الهوى قصة فاتره ص٨٥
●هيئى يا كأس، من حافاتك السكرى مكانا
تتلاقى فيه يوما شفتانا ص١٠٢

●مات الفضاء، سوى بقايا من مصابيح الطريق ص١٠٥

٦ ـ ١ . تتمحور صور الساحة الشعرية حول كلمات ـ امكنه ـ معينة، استطاع السياب من خلالها ان يبني علاقة بينه وبين المجتمع والنفس والاخرين الكلمات الصور هي :

الريف ـ النخيل ـ الفتى ـ الهوى ـ البحار الفساح ـ الجدول ـ اللهيب ـ الشفاه ـ المساء ـ الافق ـ الشراع ـ الفصول ـ الليل ـ الغد ـ الموج ـ الشط ـ السنين ـ الطريق ـ الابتسامة ـ الخيال ـ الحياة ـ الكأس ـ الفضاء ـ المصابيح . . . الخ.

٦ ـ ٢ . في المسعى العام للنماذج الشعرية يؤكد السياب على الانطلاقة خارج الظلمة والقهر والاحباط : هيهات ان الهوى لن يموت / هو الريف هل تبصرين النخيل / لا امس في قلبي ولا في مقلتي هوى قديم / . أيقنت ان الحياة بغير الهوى قصة فاترة /هيئى يا كأس من حافاتك السكرى مكانا / . . . الخ

الصورة العامة للساحة هي الفرح. والانطلاق والحرية وممارسة الحب مع من يحب، بمعنى تجسيد للذات الشاعرة وسط الريف والصحبة. ومعظم الصور تميل الى الحاضر الذي يجمع من تضاعيفه الفرح الى جانب الخوف والامل مع الاحباط «اني اخاف من شبح تخبئه الفصول /قد لا أؤوب اليك / مات الفضاء / . .

ومثل هذه الثنائية تطغى على احساس الشاعر لانها جزء من تركيبة الساحة التي يتعامل مع قضاياها وافكارها واشيائها.

٦ ـ ٣ . يتقاسم الانسان والطبيعة صور المخيلة الشعرية للساحة وتستأثر الطبيعة بصيغ الفاعل بينما لا تكون «الانا» بنفس قوتها بل ان الانا متلقية تابعة مستسلمة لفعل خارجي لتصبح وعاء لحدث ومادة لفكرة. سيطرة الطبيعة هنا جزء من رومانسية الشاعر في بداياته، وهي تشبه الى حد ما تلك التي كانت عليها صور الكهف.

ويشتمل احساسه بالطبيعة هنا معظم اجزائها: الفضاء الافق ـ الماء ـ الفصول ـ الجدول ـ الريف ـ الشط ـ النخيل ـ البحار ـ الشراع.

تحتوي أجزاء الطبيعة هنا انفعالات الانا وليست افعالها «في غد. . يعكس الموج. . اشباح السنين / فاغيب في افق بعيد / اخاف من شبح تخبئه الفصول / كما تستحم البحار الفساح / حيث اخلو وهذا السكون العميق . . الخ. ومن داخل هذه الانفعالات تبرز ثنائية الانا والطبيعة كما كان عليه الكهف مما يعطي انطباعا بأن الانا والطبيعة ملتحمان بموقف واحد

هو الريف   الفتى الشاعر
الهوى لن يموت   البحار الفساح
الشفاه   المساء

اغيب في افق مثلما ذاب الشراع
الموج الفراغ
زوايا الطريق ابتسامتك الشاجبة
قد لا أؤوب الموقد الخابي
الحافات السكرى الشفتان

الثنائية هذه تعطى مجالا لان يفرس الشاعر مشاعره على عرض الساحة وطولها ومحاولته التوافق بين اناه والطبيعة، هي العمق الرومانسي الذي تسيطر الانا فيه على ما يحيطها. كل ذلك من أجل ان يرتفع بقضايا الساحة وبخاصة بحجم ألى مرتبة الحس الاسطوري. ونجد الحبيبة هنا متغلغلة في الاشياء تحاكي يقظتها وتشترك في حيويتها بحيث مكنت الشاعر من ان ينصرف اليها كخلاص من الجو الظلامي الذي احاطه بموت امه وجدته. الحبيبة التعويض هي التي فتمتت يقظة الكلمات وجعلت من الانا منطلقة عبر البساتين والمياه تروي رحلة السندباد اليتيم المحمل بالحزن.

الحزن هو الرابط المقدس بين ضدين: الموت والحياة ولهذا نجده يطل عبر الحب وعبر الفصول والربيع. عبر الهوى والشفة والابتسامة عبر الجدول والريح والكلمات ليقول «اني اخاف من شبح تخبئه الفصول» وان امي مازالت بانتظاري الثنائية التوافقية تشمل المعلن والمخفي من فعل وصور الطبيعة.

٦ - ٤. فاعلية الحاضر في الساحة كبيرة جدا ليس في اروح الانطباعية العامة الملتقطة بالعين والاذن والذوق «هل تبصرين. هل تسمعين، فما احسست الا والشفاه فوق الشفاه» وانما في كثرة افعال المضارع وقلة افعال الماضي. التي لا تعطي الا موضوعات تصورية خيالية «ذاب الشراع مات الفضاء... الخ» اما افعال الحاضر فتجسد فاعلية الساحة وديمومة موضوعاتها وتآلف صورها، وبخاصة من جانبها الخارجي حيث الافعال تعتمد الانتشار: الفوح - السطوع - الانعكاس - التوقد - التلاقي.» عطر يفوح فتسكرين به / يخبو ويسطع ثم يحتجب / يعكس المرح على الشط / توقد الذكريات / تتلاقى فيه يوما شفتانا. ويعمق فعل الانتشار الفاعل في معظم الصور هو «انا» احسست / فاغيب / اني اخاف / سوف امضي / حيث اخلو / قد لا أؤوب / ايقنت.. الخ.

٦ - ٥. لكن الجانب المخفي من الطبيعة يحد من هذا الانتشار بل ويقلل فاعليته فيظهر كقوى قاهرة تقف ضد فاعلية الانا ومشروعاتها لتغلق عليها الساحة والحبيبة الفوح والتوقد.. وتضع بدلا منها صور الاستحالة والموت والظلمة فليس هناك الا «افق بعيد / فراغ متعب مخنوق / موقد خاب / فضاء حيث / طريق مشبع بالسكون والزوايا / وفصول مخبأ للاشباح / وشط حزين.. الخ.

وتحت تأثير فاعلية المخفى تظهر الأم ثانية وقد امتصت ضوء الساحة كله ساحبة ابنها من ضيائه «سوف امضي فهي مازالت هناك في انتظاري». الانتشار والكمون هما سمة الساحة التي عاش فيها السياب.

٦ - ٦. وعودة الى ٦ - ١. نجد فاعلية المعلن والمخفى، تنسحب على المنظومة الصوتية للكلمات الصور والكلمات الاماكن. فبعض هذه الكلمات تسمع من خلال السين والشين - الشفاه - المساء - الشراع - الفساح - السكون - الابتسامة - الشبح - الشط - السنين - الكأس - وهي الاغلب في الساحة والى جانبها يظهر المخفى بحرف الياء والهاء الداخليتين: الهوى - اللهب - الليل.. الخ

نبرة الكلمات الاولى مهموسة، مسموعة اكثر وذات رؤ يوية وفيها سعة.

في حين ان مصوتات الكلمات الاخرى حلقية ولكن من غير تركيز قوى عليها كما هو دورها في صور الكهف مما يدع مجالا للقول ان المخفى من فعل الطبيعة هنا يرتبط بالمعلن وبالانا اكثر مما يرتبط بالماضي والام.

وان برزت الام في احدى زواياها. جدل المعلن من الطبيعة هو الفاعل وهو الصوت الاكثر انتشارا وهذا ما يلائم السياب في مرحلة الرومانسية المطعمة بالانطباع والحس الرعوي البسيط وقد انسحب هذا الاحساس على طريقة تفكير الشاعر بما يحيطه.. فكانت الاماكن والاشياء موضوعه تحت العين والسمع اكثر مما هي تحت تأثير الادراك او الحاسة الشعرية المجازية. مما جعل معظم الاماكن مسطحة ومنبسطة يتعايش فوق سطحها الضوء والظلمة الخاوجيان المضافان اليها «البحار الفساح - المساء - الشراع - الشط - الموج - الطريق. الاماكن - المشبعة بالالفة والمعايشة وهو ما دفع السياب لان يبث شكواه وامله في ان واحد.

٦ - ٧. واذ انتهينا من توضيح كامل ابعاد الساحة يبقى للفعل الاساس بها وهو الحب دور متميز وهو ما دفع السياب لان يتغنى ويتألم كان الحب في الساحة على صورة ايروسية. بمعنى ان نوعا من الحب متوجه اساسا نحو اللذة الجنسية وقد عبر عنه السياب بتلامس الشفاه.

«فما احسست الا والشفاه فوق الشفاه...» «... تتلاقى فيه يوما شفتانا والديوانان مليئان بصورة الشفاه. اما النوع الآخر من الحب فمتوجه اساسا نحو «الانا» التي تشرف على حفظ الذات (١٣) وهذا ما جعل الضمائر كلها متصلة بالانا - كما اسلفنا في ٦ - ٤. وحفظ الذات متأت هنا كضد من حال الموت المتكرر الذي احاط به منذ الصغر. والتحرر جزئيا من سلطة الادب، ولعل النوع من الحب - الشفاه - والنوع الثاني - الذات - يلتقيان سوية عند حاجة السياب للام التي فقدها. ويعتبر علم النفس الشفاه اتصالا بالفترة الحلمية القمية من الطفولة ولذلك بقيت ممارسة الشفاه هنا خارجية في الاغلب وهو نفسه السبب الذي دفعه الى الميل لاية فتاة جميلة

صادفها في حياته الجامعية اللاحقة.

«اللبيدو» عند السياب في المرحلة المبكرة من شعره متجهة في اغلب نماذجها الى حفظ الذات فالحبيبة اللذة الجنسية - بقيت محصورة في ممارسات هامشية لم ترق الى مصاف الحب الكبير. و«هويل» التي قال عنها شعرا وصورا جميلة هي كأي شيء ريفي جميل بادله كلاميا بعض المشاعر. اما حفظ الذات فكان هو الاساس من نماذج الحب حيث واصل السياب هذه المعاناة حتى اخر لحظة من حياته. ويتأكد حفظ الذات كثيرا في القسم الثالث من هذاالفصل - العتبة - ثم يتوسع في دواوينه الاخرى.

٦ - ٨. تنبثق صور الساحة كلها من عنصرين فاعلين هما: الماء - الحياة والضوء - الهوى - النفس. من الماء كل شيء حي، وكل شيء متألف متوهج بالجباه هو النخيل في زهوه والشاعر في صباه والجدول والشذى المسكر. والشراع الذائب والشط والكأس المليئة والموج.. ومن الضوء كل بصري وحسي هو الشحوب والسطوع والماء والافق والفصول والليل والانتظار والسنين والسكون والهوى، والحياة والفضاء والمصابيح.

ومن الماء والضوء تتوسع المسافات ويسوح النظر طويلا من المرئيات وتكثر الحركة الفاعلة الضاجه على العكس من صور الكهف حيث السكون والتأمل والثبات في الساحة نجد الانا في صعود والتحام بالحياة في تماس وحنين وفي عمل دؤوب مقصود ومتوجه الى هدف. وفي الساحة كذلك يكمن الخوف والموت حيث ان العدو مختبيء بعادية الحياة اليومية والفتها «اخاف من شبح تخبئه الفصول» الحياة - الساحة عند السياب» بغير الهوى قصة فاتره» ولكن الحياة - الفضاء لم تعد صافية فلا ينير دربها الشاق والطويل الا بقايا هي المادة التي شكلت موقف السياب في الساحة وهو موقف متأرجح بصري له عوالم طبيعية واسعة وتغلغله الى المكونة لم يحتمل الجهد الشعري المحتمل في داخله انه مازال قلقا ازاء فيض الحياة المغشي للنظر. في مثل هذا الجو الملتبس المتحد الصورة بين الماء والضوء بين الاسفل والاعلى لم يكن الماء خصيبا كما لم يكن الضوء كاشفا. بل ان الصورة المتولدة منها ملتبسة الحال قلقة غير محسومة فمادتها الاساس «الذكريات»

- توقد الذكريات بابتسامتك الشاحبة.
- قد لا أؤوب اليك الا في الخيال
- هيئي ياكأس.. سكانا. لـ«شفتانا».
- مات الفضاء سوى بقايا من مصابيح
- الفراغ المتعب المخنوق
- عطر يضوع فتسكرين به واسكر من شذاه.
-في احسست الا والشفاه.
- ان بعض الهوى يأفل

الخصب والنماء لم يكونا قد ولدا بعد فالموت مازال يطل عبر الماء والضوء وكل شيء نراه - رغم مساحات الضوء والحركة الصاعدة الى اعلى قد احبط واحيط بشيء من القتامة. ولعل هذا المناخ الملتبس بداية لتلمس السياب لطريقة المنفتح الواسع نحو العتبة.

- ٧ -

العتبة

تنفتح عينا السياب على ذاته كلما وجد نفسه واقفا بين الكهف والساحة يمد عينا نحو الكهف - الماضي والام والاحزان واخرى نحو الساحة الحاضر والحبيبة والطبيعة ثم يلملمها سوية بعد ان يستجمعها معا ويسقطها امام قدميه عندئذ لا يرى الا «انا» وقد احتوت المكانين ولا يسمع الا انينها وقد اشبع بالصوتين ولا يرى الا قرية اسطورة وحبيبة مثالا واما قبرا. عندئذ يغني اغنيته الخاصة فيبلغ بها ما طمحت اليه ذات وجدت نفسها في موقف غير محسوم النتائج.

تدرج فيما يلي بعض النماذج الشعرية التي حفل بها الديوانان تمثل في نظرنا موقفا بين موقفين حاول السياب فيها ان يرتفع بذاته واناه الى مرتبة الام والطبيعة فكانت معاناته فيها على اشد ما تكون المعاناة.

● هذا الفراغ! أما تحس به يحدق في وجوم؟
هذا الفراغ! انا الفراغ نخفف انت كي يدوم ص٣١

● ليل ونافذة تضاء.. تقول انك تسهرين
تغشى رؤاي وانت فيها.. ثم ينحل الشعاع ص٣٢

● وابصرتني، والستار الكثيف
يواريك عني فضاع انتظار
وخابت منىً وانتهى عاشقان ص٣٤

● ... جنان خلف الحجاب
شراع....
وغمغمة بالوداع ص٣٧

● يبحثن في عيني عن قلب.. وعن حب قديم،
عن حاضر خاوٍ وماضٍ في ضباب الذكريات
ينأى ويصغر، ثم يغنى انه الصمت العميق ص٧٥

● واسفارك البالية
كاشباح موتى تسير
حلم ادكار - قصير ص٨٣

● ترى الباب مثل انعكاس المغيب
على صفحة الجدول الناحلة
ويغشى رؤاك الضياء القديم
ينير لك الغرفة الآفلة ص٨٤

● ظلام... وتحت الظلام المخيف
ذراعان تستقبلان الفضاء ص٩٠

● واستيقظ الموتى.. هناك على التلال، على التلال

الريح تعول في الحقول وينصتون الى الحفيف
يتطلعون الى الهلال.
في آخر الليل الثقيل.. ويرجعون الى القبور ص٩٥
● لا تراها العيون، في عالم ناءٍ، ومن كل باب كوخ مضاء ص١٠٠

٧ ـ ١. اولى معالم العتبة البناء الدرامي الذي يتألف من اجتماع ضدين او متوافقين في الصورة الواحدة كمحاولة لتوسيع دور «الانا» واسباغ طابع اشراك عدد اكبر من الموضوعات ضمن دائرتها. ويمثل طرفي في الصراع فعل طبيعي او انساني عام اما الطرف الآخر فيمثله الانا ونلاحظ الانا هنا محبطة ناقدة ان الصورة هنا لا تتجمع حول كلمات بل تنشأ من الصراع بين ضدين.

هذا الفراغ   انا الفراغ
ليل ونافذة تضاء   تغشى رؤاي
ستار يواريك عني   انتهى عاشقان
جنان خلف الحجاب   غمغمة الوداع
يبثن عن حاضر خاو
وما في ضباب الذكريات   انه الصمت العميق
اسفار باليه   اشباح موتى ـ حلم قصير
انعكاس المغيب   الغرفة الافلة
ظلام   فضاء
استيقاظ الموتى والريح   يرجعون الى القبور
التي تعول من الحقول
عالم ناءٍ   باب كوخ مضاء

الصورة العامة لموقف الانا في العتبة هي الخيبة والفقدان وفشل المسعى الطرف الثاني من الجدول اذ ليس ثمة امل بالخلاص مما يحيط به ولكن الانا في الجانب الاخر قد رفضت ضمنا اية مواقف يفرضها عليه الكهف ـ الماضي والساحة ـ الحاضر. الافعال كلها تدور ضمن ارادته ووفق مشروعاته التي بدأت تدفع به لان يقف وبوضوح امام اغراءات صور الماضي وسهولة التعامل معها او صور الحاضر وما تفرضه الخيبة من مشاعر واخيله. الانا هنا ضمن الفعل الدرامي الذي يتخذ من النفس مجالا له ولو اعدنا قراءة الطرف الثاني من الكلمات السابقة لوجودناها تنهل من ميدان نفسي واحد: انا الفراغ /تغشى رؤاي/ انتهى عاشقان/ غمغمة الوداع/ الصمت العميق/ اشباح موتى/ غرفة آفله/ فضاء.. الخ
وكلها تتركز حول الذات انتباها لها واهتماما بمشروعاتها وصيانه لبعدها.

٧ ـ ٢. ولم يبق السياب مدار الدراما تدور حول نفسه فقط بل أشرك معه عددا كبيرا ومتنوعا من الضمائر كمحاولة اخرى لاسباغ صفة الجماعية على معاناته
«تقول انك تسهرين ـ انت/ جنان خلف الحجاب هي ـ/ يغشى رؤاك ـ انت/ يبحثن في عيني ـ هن/ اسفارك البالية ـ انت/ ترى الباب انت ـ هي / ذراعان تستقلان ـ هو ـ هي / استيقظ الموتى ـ هم ـ/ لاتراها العيون ـ هي/.. جمع الضمائر المستدعاة هنا دلالة على تعمق معاناة الانا ومحاولته لرؤية اصغى لموضوعه الذاتي بعدها استنفذ موضوعات الكهف ـ الام ـ والحبيبة ـ الساحة. كذلك يدل جمع الضمائر هنا على درامية «انا» اي اشراك الاخرين بمأساته او ان مأساته هي جمع ما يعانيه الآخرون وفي الابعاد الاجتماعية لهذا الاشتراك يكمن موقف السياب الاجتماعي من احداث محيطه به او بغيره

٧ ـ ٣. وفي موقع العتبة حيث تقل الحركة وتزداد حركة الخارج تصبح الحواجز والاسوار المحيطة بالانا صورا تخيلية لا حدود واضحة لابعادها كما لا يستطيع احتواءها فهناك الفراغ/ الليل/ الستار الكثيف/ الحجاب/ الصمت العميق/ الاشباح الموتى/ الريح التي تعول/ انعكاس المغيب/ الظلام المخيف/ الفضاء/ التلال العالم النائي/ ومعظم هذه الامكنة محدودة بالضوء والظلمة والبعد والقرب والشعور والعقل.
اما الافعال التي دلت على مثل هذه الحواجز اللا محدودة فهي افعال حسية في الاغلب: تحس ـ يحدق ـ تقول ـ تغشى ـ ينحل ـ ابصرتني ـ يراريك خابت ـ انتهى ـ يبحثن ـ ينآى ـ يغني ـ ترى ـ ينير ـ تستقبل ـ تعول ـ ينصت ـ يتطلع ـ يرجع ـ وكلها تعكس انفعالات الانا الدرامية من الحاضر حيث تلت الى حد كبير افعال الماضي وافعال المستقبل ـ سوف ـ وحصر السياب اهتمامه بدراميته الداخلية وانعكاسها على حواسه وهي تستقبل فعل العالم الخارجي.

٧ ـ ٤. كما اختفت الكلمة الصورة كما لاحظناها في نماذج الكهف الساحة وحل محلها البناء الجدلي للصورة، ويعود سبب ذلك كما اسلفنا الى صراع الانا مع الخارج ومحاولة جعلها البؤرة التي يمر عبرها من والى الكهف والساحة. وفي ضوء ذلك لايصبح مكان معين محورا لصوره بقدر ما تصبح الحال النفسية هي التي تتمحور حولها صوره الشعرية وتبع ذلك اختفاء الحروف الاساسية في مصوتات صوره الشعرية فليس حرف الهاء الجوفي الشكل او السين الشفوي من شيوع في صور العتبة فالكلمات هنا لاتحدد محور الصورة وبالتالي فالصورة الشعرية في العتبة انبثاق جماعي لكل الكلمات والحروف والجمل.

٧ ـ ٥. في العتبة يتضح ميل السياب اكثر الى حفظ الذات ولكن من خارج موضوعة الجنس ـ كما في الساحة فحفظ الذات هنا مرتبط كرد فعل معاكس لاحباط المتكرر واطالة وقفته في العتبة بمثابة تأمل حقيقي لرغبة دفينة لديه وهي الا يجعل ايا من الموت او الحب مسيطراً عليه فالسياب «ناء غريب» كما يقول ولهذا النائي الغريب وحده ربط مصيره.
انا ايها النائي الغريب
لك انت وحدك غير اني لن اكون

لك انت ـ اسمعها ـ واسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام اكاد اسمع ايها الحلم الحبيب
لعنات امي وهي تبكي . ص٢٧

الانا ـ السياب هنا نفي للام وللحبيبة معا انه النقيض الذي استقام على قدميه وقد صوره في احدى ـ رسائله بقوله لست قادرا على ان ارى او اتنفس او اتحرك الا بموت بعض منها ـ يقصد امه اثناء حمله (١٤). فكان هو نقيا لها. وتجسد هذه الرغبة ـ اذا علمنا أن رسالته مؤرخه في ١٩٤٧/٥/٧. وان القصيدة التي اقتبسنا منها المقطع المذكور في ١٩٤٨/١١/٣. الدافع الذي جعل السياب واضحا في موقف العتبة. حيث صراع الاضداد على اشده: الموت ـ الحياة. فكلاهما يشده الى طرف. الام الى القبر والحبيبة الى الحياة لكن «الانا» ترفض النقيضين معا لانهما خارجيان وينتمي الى نفس النقيضين بعدما يحل هو مكانهما معا. اي ان الفعل الدرامي تجمع في «الانا» انا النائي الغريب» الناشد للوحدة وسط تاريخ من الاحباط والموت والحياة الملتبسة. انه الحلم حيث استدعاء اللا محدود للشيء الذي يستطيع فيه ان يكون حرا من الام اللاعنة الباكية عليه. والحبيبة التي لعن غرامها. صارخا «لن اكون لك انت» الحلم الوسيلة الوحيدة التي تفصح عن الانا المختفية وراء مشكلات الحياة والوسيلة الوحيدة التي يتنمي فيها الى نفسه ـ الى العتبة.

***

ها نحن اوشكنا على نهاية الفصل الاول من هذه الدراسة وغرضنا الاساس فيها تلمس البدايات الفكرية لوعيه الشعري، وهي بدايات كانت متشابكة معقدة حاولنا جهد الامكان ايضاح خطوطها العامة.

اما فصول الدراسة الاخرى فتعتمد المنهج ذاته متتبعة مساره الشعري ولكن بشيء من الرسو بعدما سارت سفينتنا في هذا الفصل شعابا جديدة ومختلفة عن تلك التي سار فيها نقاد اخرون وحسبنا خطونا خطوة قد لا تكون موفقه كلها.

حزيران ـ تشرين أول / ١٩٨٠

الهوامش

١ ـ بدر شاكر السياب. دراسة في حياته وشعره. تأليف الدكتور احسان عباس. دار الثقافة: بيروت ١٩٦٩ ص١٠
٢ ـ م. ن. ص٧
٣ ـ السياب تأليف عبدالجبار عباس. وزارة الاعلام بسلسلة كتاب الجماهير ع: ١٢. م. الجمهورية بغداد. ١٩٧٢. ص٧ ـ ٦
٤ ـ دراسات عدة نذكر منها: الاسطورة في شعر السياب. سلسلة دراسات ع ١٤٧. تأليف عبدالرضا علي. ومقالات الاستاذ مدني صالح المنشورة في المجلات عن اوجاع السياب وغيرها من الدراسات.
٥ ـ رسائل السياب. جمع وتقديم ماجد السامرائي. دار الطليعة. بيروت ١٩٧٥ ص٤٩
٦ ـ م. ن. ص١١
٧ ـ اعتمدنا طبعة دار العودة في هذه الدراسة. ط اولى ١٩٧١. بيروت الصفحات المؤشرة ازاء النماذج المقتبسة تشير الى هذه الطبعة.
٨ ـ رسائل السياب. ص ١٦ ـ ١٧
٩ ـ الخيال الرومانس. تأليف بورا. ترجمة ابراهين الصير في القاهرة. الهيئة المعربة ص٣٣٩
١٠ ـ رسائل السياب ص٣١
١١ ـ م. ن ص٢٠
١٢ ـ م. ن ص٣٩
١٣ ـ الذات والغرائز. فرويد ترجمة محمد عثمان. مكتبة اصول التحليل النفسي ع. ٢. ص٨٤
١٤ ـ رسائل السياب ص٥٤. يقول في رسالة بعثها الى صالح جواد الطعمة مؤرخه في ١٩٤٧/٥/٧ مضمنا اياها مقطعا ترجمه من قصيدة للشاعر الانكليزي جون مانسفيلد وقد وجهها الى امه «في الرحم المظلم حيث وجدت اول مرة. جعلتني اني بشرا سويا وكان جمالها يغذي ارضى القاحلةويرويها خلال اشهر الحمل التسعة الطوال: فلم أك قادرا على ان ارى او اتنفس او اتحرك الا بموت بعض منها».

التحول

عن اليمين الأشجار الخضراء تتخللها الألوان، وخلفها بياض البنايات، وفي بطن جدار أمامي، ظل سليمان ينظر - من المقهى - إلى صورة مريم محتضنة طفلها . . ثم يتأمل بوضوح الحركات التي يقوم بها العجائز والأطفال والناس السذج أمام هذه الصورة . . الكرماء منهم يدفعون بحصة من مجهودهم اليومي في ثقب موجود تحت الصورة على بطن الجدار . . الثقب في متناول الجميع حتى الأطفال - وتحت قدم سليمان في الشمس القزحية، حقيبته الزرقاء، وخطوط في الأرض منتشرة على الطوار . . الوطن بعيد من هنا بعشرات الكيلومترات . . وشعر بارتياح داخلي وهو على هامش المقهى شبه الخاوي . . كل الناس يشتغلون في هذه اللحظة بالذات، إلا هو، فهو لا يشتغل ولا يعمل يديه في شيء . . تلذذ بالنظر إلى أناس بسطاء، عشرات من الناس أفرغوا حصصاً من مجهودهم اليومي في ثقب في جدار، وتحت صورة . . هو لا يملك حتى عشر تلك الحصص التي أودعوها بلا مقابل في حفرة . . لو كان يملك عشرها لتغير شكل كل شيء . . هذه هي المسألة بأتم حذافيرها . . الموسيقى المنبعثة من الخلف، من قلب المقهى . .

- هل تحب الموسيقى؟
- نعم .
- هل تستطيع أن تميز أي نغم هذا؟
- بكل تأكيد جورجيا اون ماي مند . .

ودفع قدم الكرسي الموضوع أمامه فتحرك الكرسي جانباً بانصياع، ونظر من جديد إلى ارتفاع خلف الأبنية . . هناك جبل كالصخر لم تكن هناك خضرة ولا ثلج . . وفكر أنه بعد سنوات سوف تغطي البنايات ذلك الرأس الأجرد للجبل، ولن يبقى من منظره المطل على المدينة سوى الوهم . . سوى شكل كان ولم يعد . . هذه باختصار قصة شيء وجد في الذهن على الأقل . . مرحى! إن الحقيبة ثقيلة ومتعبة، وما تزال تنبعث بهدوء في قلب الصمت المضجر «جورجيا أون ماي مند» .

- أي شيء تفعله هنا؟
- لا شيء . . أستريح
- لا شك أنك سافرت كثيراً
- ممكن، لا أدرك شيئاً مما فات . .
- يمكنك أن تدرك بسهولة . . .



ـ لا أعتقد . . لأنه ليس في إمكان أي واحد أن يدرك ما مر به . . تستطيع أن تستمع إلى «جورجيا أون ماي مند» وتريحني . .
ـ يبدو أنك تحب الموسيقى كثيراً
ـ ممكن . .
ـ ما دام كل شيء سيظل في حدود الامكان سأريحك . .
الناس يعبرون بالمئات، وفي الجانب الهامشي للوحة الطبيعية المعروضة أمام عيني سليمان . . الأشجار الخضراء والألوان المختلفة والطيور التي لا يراها ويسمع زقزقاتها ما تزال موجودة هي الأخرى . . إذ لا أحد بمستطاع تغيير شكل من هذه الأشكال أو تلك، فذلك هو السر الذي سيظل خافياً . . وتحت الجناح الأيسر لؤمسسة كبيرة تكومت السيارات، وعبر الناس بالمئات وتجاوزوا طواراً إلى آخر . . وظل هو يحدق بصمت قاتل، ويدفع الكرسي، ويتحسر على حصص مجهوداتهم اليومية الضائعة .
في ثقب على جدار . .
ـ هل تحب الموسيقى؟
ـ ألف نعم . .
ـ إذن استمع إلى «جورجيا أون ماي مند»
ـ ألف موافق . . دعني أستريح .
من خلال الأشجار، والبنايات الواقفة بفوضى، تطاولت كثير من الأشكال والصور والغابات، وتحولت مسافات وأبعاداً تحولاً عنيفاً وغير موضوعي . . هذا أيضاً . . أنا تعب، وهذا وحده يبرر طلبي للراحة ولو قليلاً من الوقت . . أعتقد أن الراحة ضرورية حتى بالنسبة لدورة الكون . . وسمع سليمان صوت أبيه القادم من مكان بعيد . . ونظر بإمعان في اللون المتغير لأصابع يديه . . السفر متعب حقاً . . ما أحوج المرء إلى راحة بعد سفر من هذا النوع . .
ـ اسمع ياسليمان . . من الذي قتل أباك؟
ـ لا أحد . .
ـ هذا غير ممكن . .
ـ أبي نام ليلته بهدوء ثم مات بهدوء . . في ذلك الصباح رأيته بأم عيني هادئاً كالمحبة أو الموت . .
ـ لكن، هناك دلائل على مقتله لا على موته . .
ـ أعتقد أن لا فرق بين الموت والقتل
ـ طيب . . تكلم بلا مراوغة الآن . . من الذي مزق بَلْغة أبيك؟
ـ وجدتها ممزقة . .
ـ وبلغة أمك؟
ـ وجدتها ممزقة أيضاً
ـ وبلغتك أنت؟
ـ أنا لا أصنع البلغة ولكني أضع الحذاء
ـ لكن من الذي ألقى ببدعية أبيك من النافذة
ـ هذا أمر لا يعنيني . . فالبدعية كانت معلقة ذلك المساء . . وفي الصباح . . أنتم تعرفون الحكاية . . جاءتني «حادة» بالبدعية . وقالت: «ياسليمان . . هذه بدعية أبيك سقطت من نافذتكم» أمسكتها وقلت هذه بدعية أبي، ولا أحد يعرف من الذي ألقاها من النافذة . . حادة تعرف كل شيء، وهذا فيه الكفاية . .
نفث سليمان الدخان . . الموسيقى ما تزال تنبعث . . شم لها رائحة ذات طعم خاص، إنها تشبه رائحة أشجار الرتم لدى سقوط المطر في الليل . . ما يزال يتشمم الموسيقى بأنفه، وينفث الدخان في وجه الأشكال . . وفي حفرة الجدار الأمامية، حصصهم اليومية ما تزال تتساقط بنظام، وابتهالاتهم ترتفع إلى السماء ودعواتهم لا تستجاب في الحين «كل شيء باسم سانتا ماريا . . » وهذا في حد ذاته شيء مهم فالناس يعبرون بالمئات، وهو ـ المسافر الوحيد ـ يشعر الآن براحة قوية نسبياً . . لقد اعتقد أنه الوحيد في هذه المدينة، الانسان الوحيد الذي يشعر بكل عنف ـ إزاء هذا الغليان ـ إنه مؤهل لكل شيء . . ذات صباح، نظر سليمان في وجه أخته البارد، وأعطى وجهه هواء النافذة الأمامية ـ قبل أن يقول كلمته الضرورية والحادة ـ لم تكن أخته، قبل وفاة والده، سوى طفلة لا تعرف شيئاً عن الدنيا . . اليوم يقولون عنها أنها أصبحت ذكية، وأكثر من عادية، اليوم فقط أصبحت تعرف معنى أن يضيء القمر في ليال معينة في الشهر، وأن تحيض امرأة في أيام معينة، وأن يقال هذا الكلام أولا يقال . . هذه هي التجارب التي أنضجتها . .
ـ إن أبانا مات
ـ نعم . . لا تذكريني بذلك، فقلبي لا يستطيع أن يحتمل أكثر من اللازم، موته ضربة قاسية على قلبي الضعيف . .
ـ أعرف ذلك ياسليمان . . لكن المسألة التي أريد أن أحدثك عنها، هي أن الموت يضع حداً لعدد من الاعتبارات
ـ لا أفهم . . تريدين أن تقولي أن كل شيء يتغير بعد الموت . .
ـ نعم . . الأشياء الخاصة تتغير . أريد أن أقول إنه يتعين عليك أن تتغير، أن تحاول إحداث تحول في شخصيتك . .
لكن ما نوعية التحول؟ . التحول له شكل [illegible] واحد، أن نعيش وفق معطيات الموت أو الحياة، هناك ارتباط أساسي بالظروف . لقد

مات أبي . . هذا صحيح ، لذلك أعتقد أن المسألة لا تعدو كونها واضحة ومفهومة . هناك شخص يعولني قبل موته لأنه يملك قدراً بسيطاً كافياً من المال . أما الآن فيجب أن أعول نفسي . . (وكانت جورجيا أون ماي منذ تشتغل في الهواء ، ما تزال لها رائحة أشجار الرتم في ليلة مطيرة . . يقال أن الأشجار تختنق أثناء عملية التمثيل الكلوروفيلي . . يمكن أن يكون ذلك صحيحاً . . ولكن الموسيقى التي لها نفس الرائحة ، لا تختنق وإنما تنعش .) وظهر وجه أخته مدوراً كروياً أو بيضاوياً . لا يعرف بالضبط مقاييس الوجه . . كل ما في الأمر أن عليه علامات جادة ومميزة . . وفي شفتيها نوع من الشبق الأنثوي المغري . . وعند القدم ، أسفل الطاولة ، تسمع طقطقات بجلد الحقيبة . دفع الكرة الصغيرة التي طاشت من الأطفال وتوقفت عنده بوداعة دفعها بقدمه ، وحدق بشهوة في الجسد الطري لسانتا ماريا ، كان بها جوع وتوق إلى المطلق ، لذلك فعيناها تبدوان معلقتين ، وجسدها يبدو كما لو كان صاعداً بسرعة فائقة إلى الأعلى باتجاه السمت . . وخلف بياض البنايات . . الارتفاع الأجرد يغطي مرئيات أخرى ، ويدفع بقوة النظرات الفضولية الفاحصة ، يردها كما يرد الجدار كرة منطلقة بعنف تجاهه . غير أن الطيور التي لا يراها سليمان ما تزال تزقزق في الاخضرار المجاور . . أما هو ، فيشعر أن العالم ليس ملكاً لأحد ، وكان يعي بكل أعصابه أنه سافر كثيراً في التحول ، هو الآن يتوقف بمدينة صغيرة بيضاء . . والوطن ليس بعيداً عن هذا المكان . . ولكن العودة . . هذا الشيء المستحيل ، هو ما لم يعد يفكر فيه ، فمن أجل التحول لا بد من وقوع الشيء المستحيل ، هو ما لم يعد يفكر فيه ، فمن أجل التحول لا بد من وقوع أشياء غريبة وغير ذات معنى ، والتحول هو في الأساس وقوع شيء غير ذي جدوى . . وهذه جميعاً ستبقى مجرد افتراضات . أنا أنظر إلى الأمر هكذا ، ببساطة في حين ينظر الآخر إليه بمنظار آخر ، قد تكون الجدوى في الجدوى نفسها ، وليس في اللاجدوى كما أعتقد . . انطبعت إذ ذاك عدة حفر صغيرة بشكل حوافر الماعز في رأس سليمان . . فالتحول هو البحث عن معنى الوجود . . ومعناه أيضاً استراحة متوفرة وحب متوفر ، وأشياء أخرى ضرورية . .

ـ أنا شخصياً أحاول أن أتغير . . كل إنسان يحمل هذا الشعور أليس كذلك ياأختي؟

ـ نعم ، وهذا ما طلبته منك في بادىء الأمر . . أن تذهب فتبحث عن عمل ، بأختصار إن أبانا مات ، وليس في مقدور والدتنا أن تفعل شيئاً .

ـ أنا أعرف أنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً ، ومن أجل ذلك أصررت على بذل جميع طاقاتي للحصول على عمل . .

ـ إن ثقافتك تخولك فيما أعتقد . .

ـ أعرف ما تقصدين . . ولكن كل الكتب التي قرأتها عاجزة اليوم عن إطعامي . .

ـ لا تكن كذلك . فكل الناس لا يملكون سوى شهادات دون شهاداتك . .

ـ هذا صحيح ، ولكني عجزت اليوم عن إيجاد هذا العمل الذي ترغبين فيه . .

ـ المرء في حاجة إلى تغيير . . انظر فلاناً وفلاناً مثلاً . .

ـ لقد أصبحت ناضجة أكثر من اللازم . .

في السمت ، الشمس تدور على نفسها بسرعة فائقة جداً ، وتتكسر إلى ألوان قزحية مبعثرة اخترقت كل المنظورات . . وظلت أشعة الشمس تنفذ كالابر في جسد الموسيقى المندفعة في الهواء ، وتحت المؤسسة الكبيرة ، على بعد خطوات ، راحت السيارات تتفرق في اتجاهات مختلفة ، ارتفعت أصوات الكلاكسونات . . ومد سليمان يده إلى حقيبتهِ الزرقاء . . التعب ما يزال يضغط على صدره . . والشمس لم تعد تدور في السمت ، ومضى يخترق المنافذ العديدة للمدينة ، فشوارعها الضيقة والواسعة تغرية بمزيد من اللف والدوران ، ومضى يدور ويدور ويدور . . واشتبكت في رأسه دوائر كحلقات السلاسل ، ودخن بأعصابه ، وتشمم الهواء باندفاع . .

وضع سليمان حقيبته الجلدية الزرقاء عند قدم السرير ، وتأمل في اللحظة ، كفه التي تؤلمه من جراء الحمولة . رأى أصابعه وهي تتشنج ببطء . . تتنمل وقد تجمد فيها الدم . انغرست نظراته في كفه . الدم حار في رأسه ، وأصابعه أصبحت في لون الحقيبة الجلدية كانت قدم السرير زرقاء هي الأخرى ، طلاؤها لامع يعكس ضوء المصباح الكهربائي الأصفر في الغرفة . . جر سليمان قدمه التي أثقلها الحذاء ، فدفع الحقيبة التي أحدثت للتو : خش . . وتلذذ لسماعه هذا الصوت ، فأعاد دفع الحقيبة مرة ثانية فلم تحدث نفس الصوت الأول . ضجر لذلك ، وتجمع غضبه في كفه فضرب في الهواء صورة كل الأشقياء الذين يتناسلون في العالم بلا هوادة . وارتمى بثيابه فوق السرير ، محاولاً ، أن يمسح أتعاب السفر الطويل . جذب الغطاء بلا إرادة فلم ينجذب . نظر في السقف فرأى هالة أحدثها المصباح حول الطلاء الأبيض المقشر . وركز ذهنه حول هذه الصورة المتجمدة الميتة التفت إلى النافذة التي غطت ستارتها الاطار الخشبي ، وأتته الرغبة في أن ينهض ويحرك الستارة وينظر في وجه الليل ، خلف هذه الغرفة لا شك أن الليل الآن هو الليل نفسه لم يتغير ولن يتغير ، ونهض سليمان ثم فك خيوط حذائه الأسودين . وربطهما من جديد . . وتذكر أنه لم يزح الستارة فتوجه إلى النافذة ونظر في وجه الليل ، وحاول أن يقنع نفسه بأن هذا الليل ليس هو ذلك الليل السرمدي . . وشعر أنه يخدع نفسه .

حدق في الفراغ الأسود، فبدا له أنه لا يختلف عن السواد الذي عرفه، وربما لن يختلف عن الذي سيعرفه. ثم شدت أصابعه بقوة وعنف على الستارة التي كان ملمسها مغرياً ناعماً كظهر القطة. لربما كان هو النزيل الوحيد في هذا الفندق، فكر هكذا، ماذا عليه أن يفعل الآن وهو تعب؟ منذ وقت وهو يبحث عن فندق في المدينة البيضاء الصغيرة، فلم يعثر فيها على غرفة بأربعة جدران وسرير وستارة ناعمة من ثوب لا يعرف اسمه. إنه الان يستريح نسبياً بعثوره على غرفة. لكن قدميه تعبتان وكفيه متشنجتان، وأصابعه المتوترة ذات الكدمات السوداء توجعه بقوة. وكانت يده اليسرى تلمس هذه الكدمات في مواساة.. كان صغيراً وكان يبحث عن معنى هذه الكدمات في أصابع أبيه، واليوم أصبح ذلك يبدو له تافهاً. كم نحن تافهون بعض الاحيان. كنت أتخيلها نتوءات على ظهر شجرة عجوز، والآن ها هي ذي تنبت بفوضى على أصابعي، بالرغم من أني لا أمارس عملاً يدوياً. كنت أقرأ كثيراً. أرخى الستارة بعد أن شبع من النظر إلى وجه الليل.. وبعد أن تأكد أنه نفس الليل الذي تركز في وعيه منذ الصبا.. خطا نحو السرير مجرجراً قدميه اللتين أثقلهما الحذاء.. وأتته كلمات إسبانية من خلف الباب الصامد في وجه عالم بأكمله، فلم يفهم للكلمات معنى، وقال لنفسه: أنا لا أفهم الاسبانية ومع ذلك أعيش، آكل وأشرب وأنام، ثم أطلب لي غرفة في فندق كهذا دون أن أعرف كلمة واحدة، إذن ما مهمة أن أتعب نفسي بحفظ قواميس العالم؟ بدا له الباب الخشبي سوراً حديدياً يقف دون أناس لا تربطهم به أية علاقة إنه وحده بين الجدران الأربعة وخلف هذا الباب، متأكد من أنه تخلص من شتى الاعتبارات التي ستشغله للتو، بمجرد مغادرته الغرفة حيث يلتقي بربة الفندق وبنزلاء جدد، وحيث ستكون له علاقة موقتة أو دائمة بهؤلاء الاشخاص غير المرغوب فيهم. وتذكر انه خلال سفره لم يحاول أن يسعى إلى الاتصال بأحد..

لقد كان سجين عالمه الخاص. وفي ذلك المنفى الاختياري اكتشف تلك الحقيقة الفردية التي تتعدى جميع الحقائق. إن العلاقة بالاخرين إنما تتعبنا لاغير، ولذلك فهو في حقيقته الفردية قد وجد الخلاص، وكان يتفرج على الاشياء من برج حقيقته. إن كل ما يراه الآن. وكا كان يراه سابقاً ليس إلا مجرد مظاهر، ولذلك فنحن إذ نربط علاقة ما فإنما نربطها مع المظهر لا غير. أنا نفسي لست إلا مظهراً، قال لنفسه. ففي بعض الأحيان تزيغ حقيقتي وأصبح مرتبطاً بالمظاهر الخارجية ولا أنقذ من ذلك الاندماج إلا بصعوبة. اتجه سليمان إلى حقيبته الزرقاء، ووضع يده على المفتاح الصغير اللامع، ففتح الحقيبة. ما عساه أن يفعل؟ في بعض الاحيان يسبقنا الفعل قبل أن نقره، ولكنا مع ذلك نسأل عنه.. في احدى المرات - وكان سليمان ما يزال في وطنه - تشاجر مع شخص لا يعرفه. لقد ضرب ذلك الشخص دون أن يشعر ودون أن يقرر القيام بالفعل. غير أنه في النهاية كان مسؤولاً عنه، وقدم غرامه للمحكمة. أما الآن فقد فتح الحقيبة دون أن يدري لماذا. لكن يديه سرعان ما امتدتا إلى ثيابه التي أتسخ أغلبها وجعل يقلبها بشكل عصبي. عثر في النهاية على معجون للحلاقة، ولمس للتو وجهه الذي تبقل. لكنه أعاد المعجون إلى مكانه، وأقفل الحقيبة الزرقاء من جديد. وذهب إلى النافذة لينظر في الخارج. حاول أن يتبين وجه السماء، غير انها مختفية في اللامتناهي، خلف ظلمة كثيفة شديدة السواد. ومالبث ينظر وينظر، هناك هواء مسائي خفيف منعش يداعب وجهه، ويؤرجح الستارة فوق الاطار الخشبي. وشد على الاطار بكل أعصابه، وجعل يستنشق الهواء اللطيف بجذور أنفه. كانت ألياف وجهه الان تتمدد وتسترخي. وشعر أنه تحت رحمة هذا الهواء المنعش.. يدخل في مرحلة نفسية أخرى. لقد ظلت أعصابه متوترة طيلة هذا اليوم، أما رأسه الثقيل فقد بدأ وزنه يخف تدريجيا. والتفت إلى السرير الجامد، وتوجهت نظراته إلى الكومودة عند رأس السرير. هنا لامنفضة مستديرة تدعوه لان يملأها بالأعقاب هذه الليلة. ظل وجه أخته مدفونا في المنفضة، فقد شهوانيته، وتولت استدارته إلى شكل اخر. لم يعد كرويا ولا دائريا ولابيضاويا. أصبح رماديا عليه أثار الجذري، فلن يستطيع الان جميع علماء الجينيالوجيا والانساب أن يقولوا بأنها اخته من ابيه وأمه. كل شيء أصبح رماديا ومشوها. غير أن سليمان لايدخن كثيراً. ومد يده الى جيبه وأخرج سيجارة، ثم بحث عن علبة الثقاب في جيب اخر. أشعل السيجارة بالية. ثم بدأت فتحات أنفه تلفظ الدخان في هواء الغرفة. وجعل يدخن بسرعة وعمق. ثم تكونت أمامه سحابة صغيرة من الدخان تحولت الى شكل حيوان غريب لم يره في حياته قط، وربما لن يراه أبدا. وتوجه الى المنفضة فدفن فيها ماتبقى بين أصابعه من السيجارة الرخيصة ذات التبغ الاسود. ثم هرول سريعا وفتح باب الغرفة ونزل السلم كمن أصابته نوبة عصبية. ثم تذكر أنه لم يغلق الباب خلفه، ولم يأخذ معه مفتاح غرفته، فعاد بسرعة وأطفأ الضوء. ثم بحركة بطيئة أدار المفتاح. ثم شد على المقبض ودفع الباب ليتأكد من أنه مغلق. نزل السلم الحجري بهدوء أعصاب. وعندما بلغ الباب علق المفتاح فوق اللوح الاسود الذي كتبت عليه أرقام الغرف بالفندق. كانت عشرون غرفة. فوق اللوح ثلاثة مفاتيح ثم غادر الفندق. بدا وكأنه تناول مخدراً مهدئا للاعصاب.. تحسس جيبه وهو في الطريق، فعثر على بضع «بسيطات». وقال في نفسه إنها تمكنه من أن يشرب شيئا في أقرب مقهى إليه، واصطدم مرفقه بجسم رجل غليظ قصير وهو يدخل البار. كان هذا الاخير - وهو يمسك بقبعته يحاول أن يضعها فوق رأسه - يغادر البار ثملاً، واصطدم سليمان

بعيـون بليـدة، راكدة النظرات خامدة. توجه الى الفاصل حيث تابـوريهـات فارغة تقف في الهواء كالعسس. وجلس على أحدها. وأتـاه البـار من ذي الـوجـه الانثـوي وقـال له بدلال: ـ سينـور! ـ فأجـاب سليـمان بارتخـاء وبـايجـاز: شيء بارد. ذهب البار من وجه سليمان في المراة قد بدأ يتخذ له شكلا اخر، كان مستديراً فيها سبق، وهاقد بدأ يستطيل الان. لقد أرعبه منظر وجهه وهو مشوه في المراة التي التصق بها بخـار من جراء تنفس الـرواد. وشعـر أنه غريب في عالمه الـوحيد الشخصي. التفت الى زبون ونظر في وجهه، وعينيه وأنفـه وشفتيـه. وقـال لنفسـه: يجب أن أبتسم له. وعنـدما ابتسم ابتسـامة باردة، ابتسم له الاخـر في ارتخـاء بفعـل كؤوس متعـددة أفـرغت في بطنـه، ولكن ابتسامته مع ذلك جاءت دافئة وإنسانية، جاءت من عالم اخـر لم يستطـع سليـمان أن يعـرف حقيقتـه. دس الشخص الغريب ذراعه تحت إبط سليمان. كلمات خشنة تغرغر في حنجرته. خلفها ظلت المقهى صامته، والليل قد احتوى بعمق كل الاشياء المرفوضة. ماذا يريد هذا السيد بالضبط؟ قبل لحظة عندما تبادلا الابتسام، تكلم سليمان عن حياته بايجاز وتركيز.

ـ يوناني؟

ـ مغربي.

ـ لاشك انك طالب.

ـ لا..

ـ عامل؟

ـ لا..

ـ من أنت إذن؟

ـ لاشيء..

ورفض سليـمان أيضـاً كل الاعتبـارات، وحـك أنفـه المشقوق من طرف رائحـة زاكمـة ومغثيـة. كان مسروراً من هذا اللقاء العابر. وقال للرجل الغريب محولا الحديث:

ـ أنت من هنا؟

ـ نعم.

ـ وتعمل هنا؟

ـ هنا أوهناك. هذه أشياء تقترحها الظروف.

ـ بأي شيء تشتغل؟

ـ بكل شيء. قلت أنك لست طالباً ولا عاملاً. هل تشتغل معنا؟

ـ بكل تأكيد.

ـ لقـد كان هنـاك جزائـري يشغـل مكانك. أظن أنكما تتشابهان في المـزاج. هذا لا يهم. ووضـع الـرجـل الغـريب ذراعـه حول عنق سليـمان وضمـه إليـه. بحـرارة. رائحـة السردين والخبز تتبخر من أوعيتـه. وأخـرجـه من المقهى. ها هما يمضيـان الآن في الشـارع المؤدي إلى الجهة الشرقية من المدينة. قال إنه سيشرح له كل شيء.

ـ سأضيع الطريق المؤدية إلى الفندق. ثم إن أمتعتي ما تزال هناك.

ـ إني أعرف الفندق..

ذراعـه ما تزال متشـابكـة مع ذراع سليـمان. يبدو أن الرجل شرب كثـيراً، لأن سليـمان يجره كما لو كان يجر جثـة ميتـة من قعر النهر. سقـط بتلكـؤ في حفـرة مستديرة على الطوار، وجذبه سليمان إليه. فقال الرجل الغريب:

ـ يمكنك أن تتوقف الآن (وتوقف)

ـ لماذا؟ هل تعبت؟

ـ نعم. أستعيد قوتي.

ـ خذ لك مهلة.

ونظـر الشخص الغـريب في وجـه سليمان المتبقل الحزين بتركيز. لم يكن هنـاك أي احتـمال للسقوط بينهما. فمنذ لحظات فقط، لم يكونا يعرفان بعضهما. وها هما الآن أصبحا متآلفين. أعلن في وجه صديقه:

ـ هل انتهينا؟

ـ أجل.

ـ إلى أين؟

ـ تنفس ببطء وبحرية. سنصعد هل تحب المساء؟

ـ لا أعرف.

ـ إذن لا داعي للوقوف

وبتلكؤ وتراخٍ قال سليمان:

ـ هيا اصعد.

كانت الخمر قد توغلت في تجاويف دمـاغه. وعبر الخيوط والألياف الممتدة في رأسه، كان الشخص الغريب يشعر بحرارة فائقة وقاتلة. وقال من خلال التشجؤ الشبيه بالقيء:

ـ اسمع، هل تستطيع بحق أن تعمل معنا؟

ـ نعم. هذا ممكن. ثم إن الأمر يتعلق بنوعية العمل.

ـ خذ راحتـك الآن. هل تستطيـع أن تسـاعـدني على الصعـود. الطابق الثاني.

دفـع سليـمان الشخص الغريب بكل قوته من درج لدرج. ثم بعد لحظـة وقفـا كماردين وسـط غرفة صغيرة متسخة. نافذتها تطل على فراغ سحيق ليلي. نظر سليمان عبرها إلى لا شيء وقال بتقطع:

ـ هل تسكن هنا؟

ـ أجل..

ـ وحدك؟.

ـ وحدي أو مع صديقي، حسب الظروف. انظر.

نظـر سليـمان ببطء في كفي الشخص الغـريب. هنـاك علبة شبيهة بالذهب تتألق تحت وهج الضوء الخافت المنبعث من مكان جانبي،

وقال بابتهاج:
ـ ذهب؟!
ـ لا يهم إنها من هناك. سنشرح لك كل شيء
رائحة الخمر تخرج من خطمه الأزرق.. وأخفاها من جديد في جيب سترته ثم توجه إلى السرير الوحيد في الغرفة وألقى برأسه على الوسادة القذرة، ونظر إلى قدم الكرسي في الزاوية.
ـ اسمع، استرح الآن. سوف يجيء صديقي، إنه لا يملك مفتاحاً، يمكنك أن تفتح له الباب إذا سمعت طرقاً.
نام الشخص الغريب، وترك سليمان شبه نائم على الكرسي قبالة السرير، استيقظ سليمان فجأة غير مصدق وأشعل لفافة. ذهب إلى الشخص الغريب الذي يسمع له شخير كصوت خنزير قبيح وحاول أن يوقظهُ ولكن عبثاً. ذهب سليمان إلى النافذة ونظر في وجه الليل وفي الأضواء الخافتة القادمة من بعيد عبر أطنان الضباب والهواء المكثف. أحس بالجوع ولم يطق الجلوس على الكرسي، لأن ذلك متعب بالنسبة له، وحاول أن يوقظ الرجل دون جدوى. انسحب إلى الخلف ونظر في فردتي حذائية المتربتين، وقرر أن يدفع الباب ـ إذ شعر أنه وحيد ـ ونزل إلى تحت دون أن يغلق الباب. صوت خنزير يطارده بقوة وعنف. ورغبته في النوم ملحة لأن تعبه اليومي تضخم بشكل فظيع. وسار في اتجاه الفندق لينام هذه الليلة. غداً سيحاول أن يسترجع وعيه، ويناقش مسألة العمل مع هذا الرجل الغريب ذي الخطم الأزرق.. أمس كانت رؤاه ليلية لا تبين عن شيء ولا تساعده في إدراك مهوى أو مرتفع. فالسواد المضبب، والكرات الكهربائية المنتشرة في البعيد لم تكن لتعطيه سوى عالم متشابه، وهو عالم الليل. أما الآن، فبعد الأحلام المزعجة أو اللامزعجة عن رجل الأمس الغريب، فقد راح يدور في غرفة الفندق وقد توضحت معالمها أكثر ففيها البياض وفيها السواد وفيها الزرقة السماوية المفتوحة. وأما هناك خلف إطار النافذة المفتوحة على ذقن سماوي عميق، كانت الأشياء قد تغيرت كلياً عن أمس. اقترب وجرجر خطوته الأخيرة إلى النافذة. وهو يعرض نصفه الأعلى إلى هواء الصباح، وضع أصبعه على جرح خلفته موسى الحلاقة قبل دقيقة أسفل ذقنه. بداله الجرح غائراً ودموياً، ولكنه لم يكن ـ في الواقع ـ سوى جرح طفيف لا يستحق أي عناية، بل ولا يستحق كل هذا الاهتمام الذي أولاه سليمان إياه.
أخذ يفكر..
ـ ذلك الرجل سيشغلني.
ـ هذا صحيح..
ـ بالأمس كان سكراناً بما فيه الكفاية
ـ علبته الذهبية رائعة.
ـ كان إنساناً ومعبراً..

ثم أضاف: أنا أحلم.. أنا أحلم..
ولعق شفته السفلى بلسانه الأحمر الذي يقسمه حفير صغير إلى قسمين، ترك لسانه برهة خارج فمه، وعندما جذبه إلى الداخل أحسّ بنوع من البرودة، وشعر بأن في فكيه ألماً خفيفاً، كما لو كان قد مضغ قطعة كاوتشوك لمدة ربع ساعة (هذا لا يهم) قال لنفسه. ولكن ما الذي لا يهم؟ لا شيء. لم يكن يعرف، وتحت النافذة تتفاوت نباتات مخضرة في الطول. كانت هناك حديقة ملحقة بالفندق، عليها بعض الكراسي المبثوثة في الزوايا، وقد صبغت باللون الأبيض فبدت داخل الاخضرار كأرانب صغيرة متجمعة تقضم العشب. وخطر له أن ينزل إلى هناك فيتناول إفطاره، لأنه لم يأكل أمس بما فيه الكفاية.
ـ النقود ليست كافية. لكن ماذا أفعل؟
ـ عش أولاً لحظتك الحاضرة وسترى ما الذي تفعله فيما بعد.
ـ هذا معقول.
ووضع أصبعه على الجرح الصغير بذقنه للمرة المئة هذا الصباح وتحسسه بعناية. وفكر أنه مجرد عابر سبيل من هنا. فهو لم يخطر له في لحظة ما أن يتوقف أو أن يستقر. ونزل إلى الحديقة الصغيرة. وتحت وهج شمس خفيفة استعراض مظهره، لم تكن عليه ثياب تثير الانتباه. إذ أن بعض الأوساخ كانت عالقة بها. وبالرغم من كل هذا، فهو يعرف أن بإمكان المرء أن يستبدل ثياباً بأخرى، غير أن التحول الحقيقي الجوهري هو ما ليس في إمكان أي واحد أن يتوفر عليه، قال ذلك، وأخذ يمضغ بشهية قطعة الخبز المصلوبة أمامه، والتي بدت تحت طبقة الجبن مغرية شيئاً ما. وعندما انتهى، أراد أن يدخن، فبحث في جيبه عن سيجارة، لكنه لم يجد شيئاً. لذلك عدل للتو عن الفكرة وأخذ يشرب القهوة المخلوطة باللبن بتلذذ غير عادي. ونزل الى الحديقة شخصان وهما يتكلمان بحدة وجلسا إلى طاولة بعيدة عنه. جذب عن رأسه ورقة قد تدلت، فدعكها بخفة وشم رائحتها. وشعر بالوحدة والغربة. وخاف أن يثير منظره انتباه الشخصين، ولكنهما لم يفعلا أبداً، فربما كانا متعودين على ذلك أو أنهما منشغلين. بما هو أهم. ودعك ورقة ثانية وتشمم رائحتها الحادة. وطارت أمامه صورة الرجل الغريب، وتذكر بسرعة الطريق التي سيمضي منها اليه. من هنا.. ثم من هناك.. هذا الشارع.. ثم من هنا.. وبعد ذلك، العمارة.. فالطابق الثاني. وملأت خياشيمه رائحة الورقة المدعوكة، وحمل الفنجان إلى فمه ولكنه كان فارغاً. لقد أتى على كل مابه من قهوة ولبن. ونظر إلى ركبته فاسترعت انتباهه خطوط سوداء مرسومة على سرواله، خطوط زيتية سوداء، ووقف ثم دار في الهواء، ونظر في مركز دائرة الشمس كإله إغريقي، ولكن تحدية انهزم فجأة لذلك دار دورته النهائية وانسل من الباب الصغير إلى الطريق، وتنفس بعمق رائحة

الأشيـاء وقـد استيقظت كليـة. حك أنفه ونظر إلى طفلين يلعبان، وقبـل أن يستكمـل الصورة قفز الدرجات بخفة كالسنجاب ودخن بوعي نافذ. وقف عند الباب، كانت الساعة الحادية عشرة صباحاً وضـع سليـمان يده على الجـرس فرن في قاعـة بعيدة جداً وخرجت للتوسيدة متوسطة القامة والعمر:

- سيدي؟.

قال سليمان بارتباك: - هل السيد هنا؟

- نعم (وذهبت بعـد أن دفعت البـاب قليـلاً) كأن سليمان في حلم. من تكـون هذه المـرأة الغـريبـة؟ هل هي صديقة الرجل الغريب؟ ورفع سليمان عينيه في عيني الشخص الغريب وقال له:

- أعتذر عن أمس. لقد انسحبت لأنك نمت مبكراً.

قال الرجل باندهاش:

- عفوك سيدي.. ماذا تعني؟

- البارحة..

- آه.. البارحة؟ لا أفهم..

- طبعاً، لا يمكنك أن تفهم لأنك نمت وتركتني وحيداً.

قال الشخص الغريب باندهاش أكثر:

- يمكن أنك أخطأت سيدي، ماذا تعني بالضبط؟.

- أنا صديقك أمس. ألم تعدني بالعمل معكم؟

- سيدي أنا لا أفهم، يمكن أن يكون جاري إنه وحيد وأعزب.

ودفع الشخص الغريب الباب في وجه سليمان لكن هذا الأخير رده إليه بشدة:

- لماذا تتصرف هكذا مع الصديق؟

قال الرجل:

- سيـدي، لست صديقي، إنني لا أعـرفك ولم يسبق لي أن رأيتك. أعتذر إذا وقع هناك سوء تفاهم.

ودفع الباب هذه المرة بقوة أكبر في وجه سليمان الذي انسحب على الفور، وتجاوز الطابق الأول إلى الشارع. كان الطفلان ما يزالان يلعبان. استكمل الصورة الآن في ذهنه، لقد أخطأ الطريق بالفعل إلى الشـارع. إلى الغـرفـة، إلى الـرجـل. أخـذ يدخن، داس عشرات الأعقاب بفردتي حذائيه المتربتين. قرر أن يجرب حظه في اتجاه آخر. لقد وصل أمس إلى هنا، وها هو يمضي كما جاء، رأسه مشعت، وفي ذهنه فكرة يسميها تحولاً. كان التراب على حذائيه ما يزال متلصقاً بعنـاد. وكـان يشعر بالتعب الممض، ولكنه يرفضه، لأنـه اعتقـد بادىء الأمـر أن للرياح اتجاهات متعددة، وأنه مستعد لأن يسير في إحداهما، مهما كان الثمن..

وقالت الأخت:

- إنك تعيش على الأوهام..

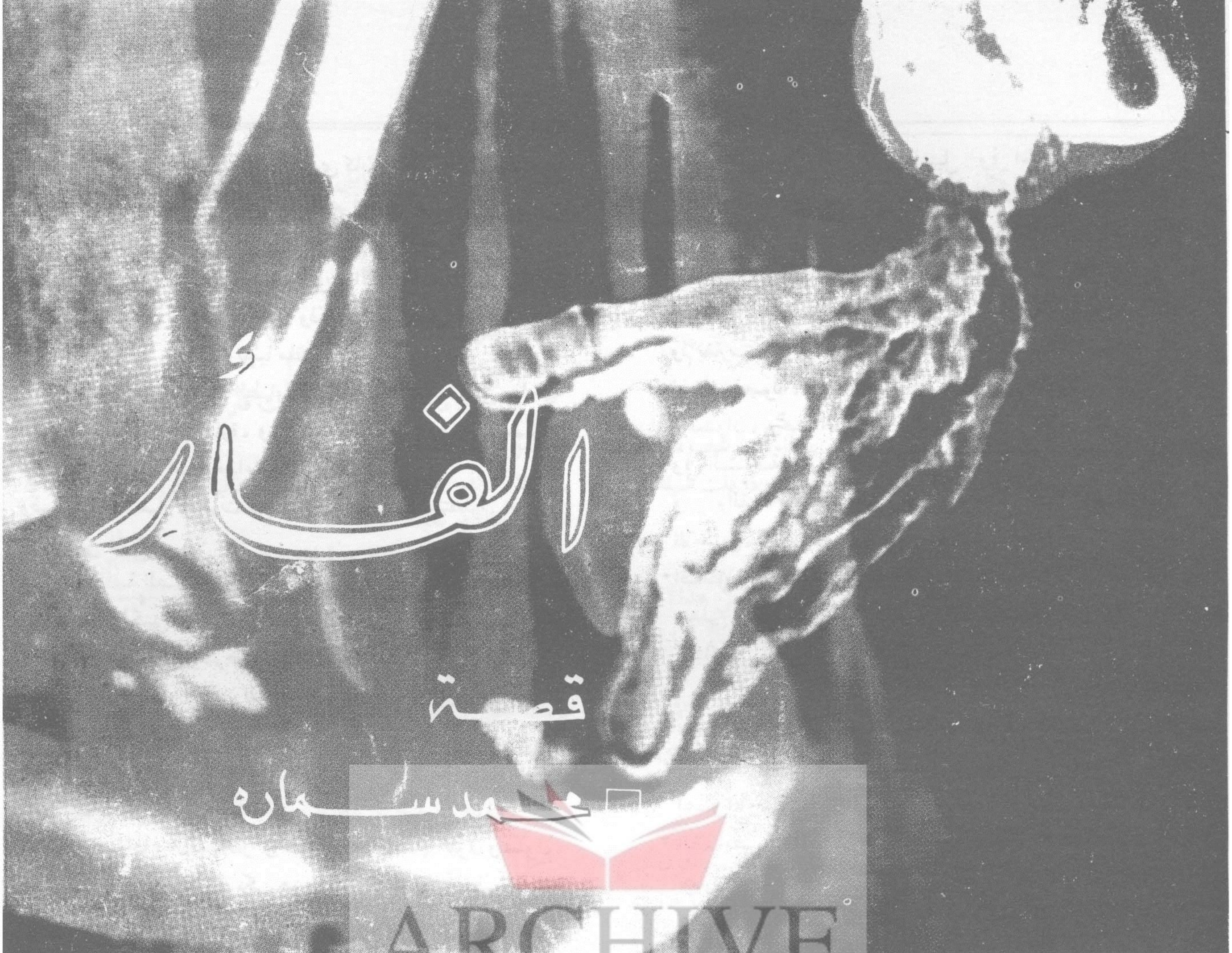
- هل تعتقدين ذلك حقاً؟

- إني أعرفك كثيراً وأعرف طبيعتك..

- أنت لا تعرفين شيئاً.

- على الأقـل بعض الشيء من طبيعتـك. احمـل حقيبتـك واذهب لتبحث عن عمـل في أي مكـان لا شك أنـك واجد رجلاً يساعدك على ذلـك، إن هنـاك العديد من الرجال الطيبين الذين لا يمكنهم أن يتنكروا لمبادئهم أبداً...

«المغرب»



في غرفة مكتبتي فأر لعين يطل بعينيه الخرزيتين من فوق خزانة الكتب. الصدفة وحدها التي جعلتني اكتشفه، وادمن التطلع اليه وهو يقف بكبرياء، متحدياً رجولتي، واعصابي المعطوبة. كنت يومها ابحث عن كتاب ثمين لم اقرأه بعد حين رأيت الفأر فوق خزانة الكتب. كان يرمقني بعينين خرزيتين وشوارب خيطية، والى جانبه الكتاب الذي اصبح نتفاً صغيرة. وحملت النتف، وقلبتها بين يديّ كطفل ميت وحملقت بعينين حمراوين وبي هوس ان افعل اي شيء يهدىء اعصابي الثائرة. كان الفأر ينظر الى لا شيء باطمئنان، غير انني رايته عدواً خبيثاً. عدواً ارسله أحد ما لاغاظتي. وبكل حقدي الاسود، امسكت شيئاً ما وصوبته نحو، فهرب الخبيث، وسقطت مزهرية ثمينة، محدثة ضجة عالية، فوقفت وسط فوضى الضجة مذهولاً. ومن هنا ابتدأت اللحظات الرهيبة، بعدها ادمنت على تناول حبتين مهدئتين قبل النوم. حبتين من وصف الطبيب، واذا اقتضت الحاجة فثلاثاً. وكنت اجهد ان اصرف زهني عن كل ما يمتّ الى الفأر والفئران بصلة. وكنت أردد: هذا هو المطلوب، والا لقضيت على ما تبقى لي من أعصاب معطوبة.

لكنني احياناً كنت استيقظ على عبث جديد من صنع الفأر فمرة، وكنت على وشك الاستغراق في النوم، سمعت «خشخشة» صادرة من مكان ما. فنهضت على عجل، واضأت الغرفة، ونظرت فوق خزانة الكتب، لم يكن اللعين هناك. وقفت في منتصف الغرفة، مرهفاً السمع، محملقاً فيما حولي، وللحظات رايته يقفز من تحت السرير، ويولي الاوبار، خارجاً من الغرفة. وقلت: انها النهاية لن يعود. لكنه عادَ في اليوم التالي ليقرض ثوباً جديداً. ثوباً اهدته لي حبيبتي في مناسبة سعيدة. وكدت اخرج من ثيابي. وتساءلت ما اذا كان هذا الفأر يدرك بالعزيزة ما انا بحاجة اليه. وقلت لا بحث عن الثقب، فسيكون اغلاقه حسماً لكل المتاعب. قلبت اثاث الغرفة. دققت في كل ثقب، واذ وجدت ثقباً صغيراً ثقباً بحجم الجوزة الصغيرة، ضحكت في سري، بل قهقهت عالياً، واخذت قبضة من الطين، ولطخت الثقب، واستلقيت على فراشي، وانا ما زلت اقهقه. ولكن ما هذا؟

في اليوم التالي، وانا اقرأ احد الكتب، رفعت راسي، فرأيت الفأر يطل من فوق رفوف الخزانة، وقد وقف على رجليه الخلفيتين، واستند الى ذيل خيطي اسود. لحظتها خطرت في ذهني



القصة التي قرأتها حول الفنان الذي كان يمتلك محلاً للتصوير، ويرقب مثلي فأراً صغيراً، يطل من جحر قبالته. وفي النهاية، خرج هذا الرجل ليصنع لنا افلاماً عن الفأر اضحكتنا طويلاً.
وقلت: وماذا في وسع رجل معطوب الاعصاب مثلي ان يفعل؟ القيت الكتاب، وراقبت الفأر. وفكرت ما يتعين علي فعله هذه المرة؟ ورأيت صندوقاً كارتونياً ملقى باهمال على الارض، فتناولته بخضة، وصعدت فوق الطاولة، حتى اذا اصبحت في مواجهة الفأر، القيته فوقه بمهارة، ووقفت اتامله شامتاً وصحت بصوتٍ عالٍ. اين تهرب ايها الحذاء؟
وضحكت بانتصار وفكرت كم هو رائع ان تكون منتصراً. منتصراً حتى على فأر؟
ورفعت حافة الصندوق، وانا احملق في اطرافه الاربعة، وكنت حذراً جداً، لكنني فوجئت، وقد ارتفعت كافة الاطراف بخلو الصندوق من الفأر وصرخت مذهولاً. ايكون شبحاً هذا الفأر؟!
ورحت اتفقد بجنون ذلك الثقب الذي لطختهُ بالطين. واذ وجدته في حرز حصين، تساءلت ما اذا كان ثمة ثقب آخر للفأر؟
وخطر ما قاله احد الاصدقاء الزراعيين بان كل البيوت مليئة بالفئران. فأذا لم تر في بيتك فأراً، فاعلم ان عشرين فأراً في الاقل تسكنها اما اذا وجدت فأراً واحداً، فان مئة منها تجول وتصول.
وفكرت في سري ما اذا لم يكن هو ذات الفأر الذي أعرف.
على العموم، نمت تلك الليلة، وحلمت احلاماً متداخلة حول الفئران، واستيقظت في الصباح لأرى الفأر يتقافز في الغرفة، فزمجرت مُغمضَ العينين. الا يشفق هذا اللعين على رجل متعب الاعصاب مثلي؟
وفي المساء، رأيته يعبث داخل الصندوق الكارتوني، فصممت الآ يفلت مني هذه المرة. نهضت بخفة، واستلقيت بطولي على الارض، ماداً كلتي يدي مع مستوى الارض، ورفعت الصندوق بحذر إلى أعلى، وكان الفأر ما زال فيه، اسمع صوت اسنانه وهي تقضم داخل الصندوق شيئاً. رفعت رقبتي الى اعلى، ونظرت داخل الصندوق، فرأيته يقضم الزاوية الكارتونية باطمئنان. واذ هو شعر بي التقت عيناه بعيني، فشعرت برهبة، ولم يكن اللعين خائفاً بالمرة. ظل يتأملني بسكون، وقد برقت عيناه. ولبرهةٍ تراجع الى الوراء ببطء، فاصطدم ذيله بزاوية الصندوق، وكانت بطنه البيضاء تعلو وتهبط كما لو كان يعدو. فعرفت انه خائف هذه هيأة كماشة، وكدت اجأر. سيكون مصيرك في الموقد ايها الرعديد على أني، ولم اكن قد اكملت في سرى ذلك الوعيد، لم اكن حتى قد اكملت التفكير به، حين فوجئت بالفأر يقفز الى اعلى ثلاث قفزات سريعة متتالية، ويختفي تماماً. عندها تهاويت تاركاً الصندوق الفارغ يسقط. وتناولت اربع حباتٍ مهدئة، واضطجعت على الفراش كالقتيل. وفي الحلم ظل الفأر ينهشُ في راسي، وثمة انهار من الفئران تمور في الاعماق، وتجوب في الطرقات بعيونها الخرزية. وفي الصباح، أتيتُ بثلاث مصائد لقمتها ثلاث قطع من اللحم، ووزعتها في كل مكان. تحت السرير. وفوق الخزانة، وفي المطبخ ومرت ثلاثة ايام، جفت خلالها قطع اللحم. ولم يقترب منها الفأر. لكني لم ايأس جلبت علبة كبيرة من مسحوق ابيض مفعولة، كما قال صديقي الزراعي، عجيب. فتركتها حذاء الجدران، وتحت السرير، وفوق الخزانة، فبدت الغرفة مدهشة. وفي الساعة الاولى ماتت الصراصر. جميع الصراصر. والسحالي و.. والقطة حتى قطة الجيران التي دخلت البيتِ سهواً، ماتت هي الاخرى، ولم يمت الفأر. عندها أكل الحقد رأسي، وصممت إن اقاتل حتى النهاية وصرخت في اعماقي الا يكفي ان هذا اللعين جعلني اضع عقلي في عقله، ولا اجد متسعاً من الوقت لافكر في الفتاة التي احب

★ ★ ★

عجباً. لماذا لم اذكر تلك الفتاة رغم كل هذا الحديث؟ لماذا تذرعت بموضوع الفأر كي اظل بعيداً عن موضوع لم اكتب إلامِنْ اجله؟ أهو الاحساس بالذنب الذي يغلف راسي. ذلك الاحساس الغامض كالشبح. المزروع في العروق كالدم؟ لكنني اعترف بصراحة انني مجرد احمق يثور في وجه من يحبونه. مجرد حماقة، اقف على اثرها كالابله متسائلاً:
أية حماقة جنيت ولم كل هذا؟ لكنها الاعصاب التالفة والحقد الذي لا اجد له سبباً. فحين اكونُ مثلاً جالساً والفتاة في مكانٍ عام، مرقص، مطعم مشرب. اي مكان يمتلىء بالضحكات، وناقة الحركات، أحس ان ثمة شيئاً يتحرك داخل جسدي شيئاً خفياً يبدو لي كالضباب واظل والفتاة تضحك، ونتهامس، وننظر في وجوه بعضنا البعض بدفء وباللاحساس الذي لا يفتأ يأخذ بخناقي وبينما الفتاة، مثلاً، تتناول حبات من الزيتون بحركة رشيقة، وتضعها في فمها الدقيق دون مقدمات: وتتأمل الأضواء الغيروزية التي تلون المطعم، أقول للفتاة ما الذي قلته قبل لحظات؟
تجيب الفتاة بهدوء: لا ادري. لم اعد اذكر.
- لكنك قلت شيئاً. شيئاً كبيراً.
تكف يد الفتاة عن تناول الزيتون، وتصفن مفكرة ثم تقول: ما الذي تعنيه بالشيء الكبير؟ اني لا اذكر. ربما قلت ان هذا المكان حسن الاضاءة أو..

- لكنك قلت شيئاً غير هذا. شيئاً سخيفاً لم اسمعه جيداً.
تصمت الفتاة، وقد صعقتها المفاجأة. تقول.
- يالهي. اني لم اقل شيئاً. وربما قلت. ولكن لا تعدو ملاحظة عابرة.

ـ وهل اهانة الناس ملاحظة عابرة؟
ويرتفع صوتي بالكلمة الاخيرة. فتلتفت الينا الوجوه. وتكف الايدي عن الحركة. وهنا ارفع عقيرتي صارخاً: هل تتجاهلين سؤالي؟
ويشحب وجه الفتاة حتى يتحول الى لون الليمون.
تقول بصوت مرتعش. لكنني اخبرتك. لم اقل شيئاً.
ـ بل قلت.
وتشهق الفتاة كما لو تختنق وتمدُّ يدها الى كوب الماء، وترشف منه باضطراب. ثم تقول: ولم كل هذه الضجة. اعذرني اذا قلت شيئاً مؤلماً.
ـ وما فائدة الاعتذار؟
ـ وماذا تريد؟ لقد اعتذرت مع اني لم افعل شيئاً. الا يكفي هذا؟
ـ ماذا تعنين؟ هل بلغ بي السخف ان احاسبك دونما سبب؟
وتشهق الفتاة ثانية. وتحاول ان تقول شيئاً فاصرخ. كفى.
وادفع الطاولة غاضباً. وأمرّ من قرب الوجوه المحملقة، وقد طاش صوابي. وفي الطرقات، اتساءل كالمجنون: ولكن ما الذي حدث؟
وفي اليوم التالي، اركع امام الفتاة باكياً. اركع حقيقة، وابكي بدموع سخية، متخيلاً قصص الغرام، ومشاهد العواطف. اقول بقلب صادق: اعذريني يانرجس. لقد كنت غبياً حقاً. غبياً حد الجنون. ولكن ماذا في وسعي ان أفعل؟
فتنظر اليّ الفتاة: لكنك لم تفعل شيئاً. لقد كنت تظن اني قلت شيئاً سخيفاً. هذا كل ما في الامر.
ـ يالهي. لكنك لم تقولي ساعتها شيئاً. لقد كنا نتحدث طيلة الجلسة عن احدى المسرحيات. واذكر انك قلت ان المؤلف فشل في توظيف نقطة تاريخية مهمة لخدمة النهاية. هل تذكرين ذلك؟
ـ لكنني قلت شيئاً. ربما كان ذلك الشيء سخيفاً جداً.
ـ رباه اتكونين ملاكاً يانرجس. انك لم تقولي شيئاً بالمرة.
واضاحك الفتاة، فتضحك، ونغرق بعدها بحديث طويل لا نصحو منه الا ونحن في مكان عام. مشرب. مرقص. مطعم. وياللهول!
يتكرر المشهد، وتتكرر الحماقة. وتلتفت الوجوه محملقة، وانا أمرّ من جانبها دونما رأس بالمرة.

★★★

اخيراً، داخلني اليقين ان ثمة قوة كبيرة، ربما بحجم الكون، هي ما يحرك الروح في داخلي. وكنت اقرر في كل مرة ان اكون عاشقاً مهذباً. ذلك العاشق الذي يقبّل يد حبيبته، ويبكي على كتفها في لحظات الوجد. لكنني فشلت. وبكت الفتاة في اخر جلسة. وقذفت ما في جوفها من طعام، وركلت المائدة، وغادرت المكان مغضبة. لحظتها شعرت انني اهنت فلماذا ترفس المائدة هكذا؟ لم لم افعل انا ذلك كما في كل مرة؟
وقلت للفتاة وانا اجثو امامها كالعادة: اعذريني يانرجس. لقد كنت صبياً.
تاملتني بفتور:
ـ لقد طفح الكيل. هل من مَزيد؟
ـ انني عذبتك ما فيه الكفاية لقد كنت فأراً قذراً.
ـ لاتقل هذا انك لست فاراً.
ـ بل لاأختلف عن ذلك الفأر الذي يدور في رأسي كأفعى. صفنت الفتاة: مالذي تعينه؟
ولأني كنت انتظر هذه الفرصة فقد رحت اروي لها عذابي مع الفأر غير انها ظلت متجهمة شاحبة لبرهة، وكنت قد انتهيت، تكلمت الفتاة بصوت مرتجف:
ـ نحن طريقان ستنافران. فلم العذاب؟
ـ ماذا تعنين؟ انني احبك وانت تعرفين.
ـ لكننا طريقان متنافران.
ـ وماذا يهم؟
ـ يالهي. ماذا يهم!!
ـ اجل
وصمتت نرجس مفكرة ثم نظرت في وجهي كما لو تختبر اعصابي قالت:
ـ انني الان مخطوبة.
ـ . . . . ؟؟
ـ خطبني ابن عمي البارحة.
ـ وانا
لم تجب نرجس نظرت الى لاشي بشرود. وقبل ان تستقر نظراتها على وجهي ثانية، رفعت كفي لاهوي بها على صدغها، غير انني، ولم تكن الفتاة قد إنتبهت الى حركتي تلك، غيرت رأيي وقلت مفتعلا المرح: هل ستكونين سعيدة معه؟
ـ لاادري.
ـ اني سعيد لخطبتك، فلقد وجدت من تريدين، أما أنا..
وحفظتُ رأسي كما لو كنت اهم بالبكاء، فاضطربت الفتاة ولمست راسي:
ـ لكنك ستجد غيري. انهن كثيرات لاتبتئس. انها القسمة كما يقولون.
ـ لابأس انني سعيد من اجلك.
ـ وأنا اسفة لازعاجك.
وبكت الفتاة بدموع ساخنة بكت حقيقة: فتأملتها، وقد ملأ الحقد الاسود راسي. وشعرت ان صفعة ركلة قد لاتشفي القلب المطعون

وتمنيت لو انتقم بطريقة قاسية. ولكن كيف؟ وتظاهرت امام الفتاة التي لم تكفكف دمعها بعد، انني العاشق مازالت.
وامسكت يدها، وقبلتها، وجثوت على الارض، متظاهراً بالبكاء فدهشت المسكينة، وامسكت بي وساعدتني على الوقوف. قالت:
- انت نقي ياصديقي نقي جدا هل ستذكرني؟
- رباه وهل تنسى الشجرة جذورها؟
- وهل انا جذورك حقا؟
ولمست وجهي دامعة: انت نقي كما قلت. فهل تكفي هذه الكلمة؟ ومسحت دموعها، وتضاحكت كالتفريد قالت:
- والفأر. امازال يقرض ثيابك؟
- واخشى ان يقرضني ذات يوم هل تصدقين انني اهويت البارحة بالسكين على ذيله.
- ومات؟
- بل قولي ازداد شراسة.

★★★

ياللنكد! مازال ذلك اللعين يتلاعب باعصابي المتعبة ومازلت اتناول حبتين مهدئتين قبل النوم. وسألت صديقي الزراعي النصح. فقال ساخراً: ولم كل هذا وهو فأر. امضي في حياتك كما لو لم يكن موجوداً؟
- لكنه موجود فعلاً. لقد قرض نصف اثاث البيت. واعصابي انه يكاد يقرضها ايضاً.
- سافر لفترة. فقد تهدأ اعصابك.
وجلست في الغرفة مفكراً. وقلت: هي فكرة طيبة فقد أنسى الفأر، والجرح الذي خلفه الحب.
نرجس تشرق بضحكة ممتلئة، بينما الخطيب يتأبط ذراعها وهما يدخلان الى مكان عام. وتتناول الفتاة عشاءها بهدوء.
هدوء حقيقي لا يخالطه انزعاج، فيما ذلك الشيطان يتأملها بنظرات وادعه. ويمد يده الى صحن الزيتون، ويتناول حبه، ويضعها في فمها وهما يشرقان بالضحك. ويخرج الاثنان، ومازالا يكركران.
وتقول نرجس في سرها: ياللخطيب الذي لم يجعلني أغص في الطعام. ثم يدرجان في الشوارع المشجرة، وقد تعانقت الايدي، والرؤوس.

. . . .
. . . .

رباه، لم تفارق مخيلتي تلك المشاهد لساعة واحدة. انتصف الليل وهما على نفس الصورة، يدرجان في الشوارع المظللة، ويضحكان، ويتحدثان. وفي العادة لا يتحدثان الا في الحب.
وفكرت في لحظة حقدي الاسود ان افعل شيئاً. شيئاً يضع المرهم على الجرح النازف. ومضيت الى اوراقي لاكتب رسالة الى ذلك الخطيب. قلت له، بالتعاستك ان تكون عاشق امرأة كانت عشيقتي ذات يوم. فلقد تورطت في تناول طعام غيرك.
وراحت اسطر وقائع كاذبة. وقائع من نسج مخيلة مريضة، وكنت واقفاً تحت تلك القوة الغامضة، حتى اذا انتهيت، دسست الرسالة في مظروف، وضعته فوق الخزانة. وفي الصباح، حزمت حقائبي، وسافرت الى مدينة اخرى. وهناك نسيت كل شيء. الفتاة، والفأر وجزءاً من جحيم الخيالات المريضة. غير انني كنت استيقظ احياناً على صوت يهرر في الرأس. صوت يختلط بضحكات الفتاة والخطيب الذي يضحك في مخيلتي دائماً. واقول: هو سعيد معها بلا شك. سعيد لحد القرف، ويأكلني الحقد، وأبحث عن طرق جديدة للانتقام ولكن كيف، وقد مرّغت انفها بالوحل؟
وانتاول صور نرجس لامزقها، واحولها الى نتف صغيرة. تلك الصور التي احتفظت بها معي في رحلتي لغرض اجهله.
ونثرت الصور في النار. رايتها وهي تنكمش، وتزرق، وتحمر، وتلتوي على نفسها، وتصبح فحمة. وكنت ارقبها بلذة محمومة. عيناي تتوهجان مع النار كما لو كنت ارى نرجس نفسها تحترق. وتأخذني النشوة من جديد. ورحت ارقص في الغرفة المنعزلة. فها أنذا قد انتقمت وانتهت رحلتي اخيراً.
استعدت شيئاً من الهدوء النفسي فحزمت حقائبي باعصاب باردة. وفي القطار الذي اقلني الى بيتي، تذكرت دفعة واحدة شيئاً مهماً. شيئاً اطار الهدوء من رأسي. فانا لم اضع الرسالة في صندوق البريد. وقلت بحقد: اذن هو لم يتسلم رسالتي بعد؟
وفي البيت، كان اول شيء فعلته ان اندفعت الى خزانة الكتب، ماداً يدين مرتجفتين محمومتين. وتناولت الرسالة. ولكن ما هذا؟ كان ما تناوله قبضة قطنية تختلط بلون الحبر الاسود. عندها تهاويت دفعة واحدة. ورأيت الفأر منتصباً في الطرف الاخر كالمارد.

كانون ثاني ١٩٨١

زوج السيدة نازي

قصة الكاتب التركي : عزيز نسين
ترجمة : عبد القادر عقيل



كنت قد اكملت الدراسة النهائية في معهد العلوم الطبية ، وكنت بصدد تهيئة نفسي لاتخصص في الطب حين التقيت بنازي صدفة في احدى الحفلات ، لااعرف اي شعور سيطر علي وقتها ، احسست بأن هذه الفتاة هي التي كنت ابحث عنها منذ ومن طويل ، وبدت لي نازي اجمل فتاة رأيتها في حياتي ، ولاحت في الافق قصة حب اكثر حرارة وتوهجا من قصة روميو وجوليت او قيس وليلى .

ونازي فتحت قلبها لي ، وبدت كأنها تبادلني الشعور ذاته ، ولكن أحدنا لم يملك الشجاعة ليُفصِحَ عن حبه للاخر .

وفي ليلة من الليالي كنا نمشي بمحاذاة الشاطئ ، تجرأت وسألتها : نازي هل سبق وان احببت احدا؟

قالت بابتسامة ساخرة : كنت انتظر هذا السؤال منذ اول لقاء .

لم افهم قصدها ، فسألتها : لماذا؟

ـ لأن معظم الرجال يبدأون بهذا السؤال .

ضحكت قائلا : فليكن ، لاعيب في ذلك ، فهو سؤال طبيعي

صمتت نازي وانسحبت خيوط حزن على وجهها ، وبعد مدة طويلة مشينا فيها وتحدثنا في كل شئ الا الحب ، قالت : حتى الان لم احب احدا .

في تلك الليلة سهرت افكر حتى الصباح ، لماذا تضايقت اول الامر ، ولماذا قالت باختصار انها لم تحب احدا ، كذبت علي حتما ، فهي لابد وان وقعت في علاقات عاطفية مع اكثر من واحد ، ولابد انها اكثر من مرة ذهبت لعقد قرانها ، ربما لانها شعرت بأني اعرف عن ماضيها فتضايقت من سؤالي ، ولكني كنت احبها حتى وان كانت تزوجت قبلي .

والتقينا بعد ذلك في حفلة احد الاصدقاء، شربنا كثيرا ورقصنا، قلت لها دون مقدمات «نازي، هل تقبليني زوجاً لك؟»
ضحكت نازي بصوت عال لفت كل الانظار وبعدها حدقت في عيني بقسوة أوحت بأني أهنت كرامتها.
وبعد فترة قلت لها: «ان كان كلامي ازعجك، فأرجو المعذرة». لم تجب.
وبعد انتهاء الرقصة، ذهبنا الى الشرفة وتنحينا جانباً، فاتحتها بكلامي قائلاً: «لماذا انزعجت؟».
حركت رأسها بغضب نحوى وسألت: «الاتعرف من اي عائلة أنا؟».
قلت: «لا».
قالت: هل تعرف من يكون ابي؟
قلت: لا.

- ٢ -

دهشت لأني لم اعرف من اي عائلة هي، ومن هو والدها، قالت بذهول: «انت متأكد؟». قلت: هذه هي الحقيقة، لماذا اكذب؟.
ولكثرة الاسئلة والاجوبة ولصمتها الحزين بعد ذلك خطر ببالي بأن عائلتها قد تكون فقيرة جدا او سيئة السمعة.
قلت لها: «عزيزتي نازي، لايهمني من تكون عائلتك، لأنه لاصلة لي بهم، فأنا لااريد الزواج من عائلتك، انا احبك انت واريد الزواج مِنكِ، ولتكن عائلتك طيبة او سيئة السمعة فالامر سيان».
قربت وجهها مني وحدقت في وجهي والدهشة تشملها، قالت: اذن انت لاتعرف من يكون ابي؟.
هززت رأسي بالنفي قائلا: كان لابد ان اسأل، ولكن غفلت عن ذلك.
ماان تفوهت بهذه الكلمات البسيطة، والتي ماقلتها الاتحت تأثير حالة من الانتشاء حتى زالت الغمة عنها، وامسكت بيدي فرحة وضغطت عليها قائلة: «اذن فليدم حبنا الحقيقي الى الابد».
قبل ان اتفوه بكلمة سحبتني نازي الى وسط القاعة، ورقصنا حتى منتصف الليل دون ان نتكلم في موضوع زواجنا، اكتفينا بالرقص والشرب والغناء.
وفي اليوم التالي بعد ان استرجعت حواسي، قررت ان اتحقق عن عائلتها، وحين تناهى الى سمعي اسم والدها تزلزل كياني كله رعبا وخوفا حتى خشيت ان اصاب بالسكتة القلبية، وفهمت لماذا ضحكت نازي وهزأت بي حين عرضت عليها الزواج، لو عرفت منذ اليوم الاول انها ابنة مثل هذا الشخص الثري والهام لما اخطأت وفكرت بالزواج منها ابدا، ان في مدينتنا آلاف الشبان الاثرياء والمتعلمين الذين يتمنونها.

قطعت كل بارقة أمل واقنعت نفسي بأن ادفن هذا الحب دون رحمة، حتى لو سلمت بأن نازي تحبني وعائلتي وافقت على زواجنا، كيف أواجه الناس؟ سيتصورون بأني تزوجتها رغبة في ثروة عائلتها، لذا قررت ان ابتعد عن هذا الموضوع واخفى حبي في اعماقي واسعد بتذكر احلى لحظات حب عشتها مع نازي.
اعتزلت الناس ورفضت كل الدعوات وابتعدت عن كل الاماكن التي يمكن ان تكون فيها نازي، بينما كتبت هي العديد من الرسائل تطلب لقائي، وبكل شوقي لرؤيتها الا اني لم ارد على رسائلها، وحتى دراستي تركتها وصممت ان التحق بالخدمة العسكرية.
كنت اعد حقائبي إستعداداً للالتحاق بالخدمة حتى دخلت امي الى الغرفة قائلة: هناك فتاة تسأل عنك.
تلعثمت واصابني الفزع والاضطرلب، وقبل ان افكر عن مخرج من هذه الورطة دخلت نازي. اخجلني دخول فتاة ثرية مثلها بيت فقير مثلي، بينما لم تخف نازي ارتياحها وغضبها وقالت بسرعة: لماذا تهرب مني؟.
شعرت بجفاف في حلقي وكأني فقدت النطق، بصعوبة قلت بصوت غير مسموع: «لا لماذا، ليس هكذا، انت تعتقدين».
وقبل ان اطلب منها الجلوس، جلست على الكرسي الخشبي الوحيد في الغرفة، وقالت «كنت تحبني كثيرا، وعرضت علي الزواج، فما الذي حدث؟»
لم اجب كأنما لساني اقتلع من مكانه، قالت مبددة الصمت: «سمعت بأنك التحقت بالخدمة العسكرية، نعم، وانا ذاهب اليوم».
قالت بنغمة حزينة: «اذن انا اعرض عليك الزواج، هل تتوزجني؟»
كأن مطرقة ثقيلة هوت على رأسي، شعرت بوجل وخفقان سريع في القلب، فخفضت رأسي الى الارض وغمغمت: «لا، لااستطيع».
صمتنا لِلحظات، واختلست بعض النظرات اليها، كانت تحدق في وقد جرحها كلامي كثيرا، وحتى اخفف من وطأة كلامي عليها، قلت: «حين عرضت عليك الزواج لم اعرف ابنة من تكونين، وفي اى مركزهامٍ، اما الان ومع كل الحب الذي اكنه لك فأنا غير راض عن الاقترانِ بك، فلن نكون سعداء معا».
قالت وهي تحاول ان تحبس دموعها: حقا فكرت في لقائنا الاول بأنك تعرف والدي وانك تسعى وراء ثروته، لهذا كنت اهرأ منك، ولكني اعرف الآن بأنك تحبني.
- نعم، ولكن كيف ابين للناس بأنني أحبكِ أنت وليسَ ثروتكِ، لا، لاأستطيع أن أتحملَ قولَ الناس بأني اسعى وراء المال، الموت أهون من ان اتحمل هذه التهمة.

بدت نازي وهي لاتستطيع السيطرة اكثر على بكائها، قالت: «فلنتزوج اذا كنت تحبني، سأهجر البيت وثروتي ووالدي اذا شئت، سأتبعك الى اي مكان تذهب اليه، سنعيش وحدنا دون حاجة لثروة والدي.

لم اشك في صدق اي كلمة قالتها، ولكن ماذا سيحدث غدا لو تزوجنا، كيف ستتحمل حياة الفقر وقد عاشت في القصور، كانت تبكي ولم اكن استطيع تحمل دموعها وتوسلاتها، وفجأة تقدمت اليها وامسكت بيدها قائلا: احبك، وسأبقى احبك اكثر من أي شئ في هذا العالم.

وهكذا دون ان يعرف أحدٌ بالامر قررنا ان نتزوج، ونازي وعدت ان تتحمل الفقر حتى نكون انفسنا، ولكن لم نستطع اخفاء الامر على الجميع، ففي اليوم التالي بدأت ألسنة الناس تسعى وراء اختلاق الروايات، ووصل الامر الى والد نازي الذي بعكس ماتوقعته لم يعلن عن استيائه وغضبه، بل اعلن عن ارتياحه حينما عرف بأني لااهتم مطلقا بكلام الناس، اما والدة نازي فأنها كانت غاضبة جدا من تصرفنا المشين.

إقتصرت مراسيم توقيع عقد الزواج على صديقين ليكوناشاهدين على زواجنا، وحين اردنا التوقيع على عقد الزواج فوجئنا بالعديد من المصورين والصحافيين يلتقطونَ لنا الصور، وحين خرجنا من مكتب الزواج رأينا جمعاً من الناس واقفين للاستطلاع، وكانوا يشيرون على قائلين: «هذا زوج السيدة نازي».

ومن بين هؤلاء تقدم شخص ما يرتدي ثيابا انيقة وسأل: اين زوج السيدة نازي؟ العديد من الاشخاص اشاروا علي، تقدم الرجل الانيق قبالتي وانحنى تعظيما لي قائلا:

- ٤ -

«السيارة جاهزة ياسيدي».

قلت: «أية سيارة؟»

- سيدي والد السيدة نازي بعث لكما بهذه السيارة.

قلت بامتعاض: «شكرا، لاحاجة لنا الى سيارة.

امسكت يد نازي وذهبنا لسيارة اجرة خالية، وسمعت بعض الواقفين يتكلمون، وبين كل كلمة يرددون عبارة (زوج السيدة نازي).

وعندما ركبنا السيارة قالت نازي: لاتشغل بالك بهذه التفاهات، في كل المدن الكبيرة تسمع مثل هذا الكلام، سنذهب الى مكان لن يعرفنا فيه احد، ولن تسمعَ اى شئ.

في صباح اليوم التالي نشرت الصحف صور زواجنا، وبعضها كتبت أشياء غريبة تحت الصور احداها اطلقت علي اسم (زوج نازي) وأخرى كتبت (زوج نازي هو الدكتور قابلي) وثالثة كتبت (زوج السيدة بمركزهِ العالي واصله الشريف استطاع ان يتزوج من السيدة نازي). ورابعة كتبت (نتمنى من الله ان يوفق زوج السيدة نازي).

بعد ايام من انتهاء شهر العسل قالت لي امي: «يابني، لم أتصور بأن تكون زوجتك طيبة لهذا الحد، كأنها لم تعش حياتها في الثراء والترف، ولكن....»

سألت: لكن ماذا ياامي؟»

قالت: تعرف ان اجدادك سكنوا هذا المكان، ومنذ زمن طويل والجميع يسمونني (السيدة الكبيرة) اما بعد زواجك من نازي فانهم اسموني «ام السيدة نازي» حتى البقال كتب في دفتر حساباته ام زوج نازي.

عرفت لم هي مهمومة فقلت مواسيا: «لاتنزعجي ياامي، فانهم سينسون ذلك مع مرور الوقت. في اليوم التالي سمعت طرقا على الباب. ذهبت زوجتي لتفتح، سمعتها تكلم شخصا واقفا عند الباب يسأل: هل يسكن هنا زوج السيدة نازي؟.

فجأة ذهبت الى الباب وقلت له: «لا، هذا منزل السيد متين، ماذا تريد منه؟

مد لي الشخص بعلبة كانت بيده وقال: احضرت هدية الزواج.

وهكذا يأتي اربعة أو خمسة اشخاص كل يوم يسألون عن منزل «زوج السيدة نازي».

كنت اشعر بغيظ شديد، بينما نازي تحاول تهدئتي، ولكن دون جدوى، فقررت ان التحق بالخدمة العسكرية دون ابطاء، حتى اضع حداً لهذا الوضع.

وفي اللحظة التي صعدت فيها القطار تقدمت الي امرأة مسنة وقالت: اذا لم اخطئ فأنت زوج السيدة نازي.

- نعم.

- بارك الله زواجكما ياولدي العزيز».

في مركز التدريب لم يكن المتدربون وحدهم يطلقون علي «زوج السيدة نازي وحسب، بل حتى مسؤول التدريب كان، يناديني بزوج السيدة نازي.

لاتعتقدوا بأنهم كانوا يقصدون ايذائي او تحقيري، بل كانوا يحسبون بأنهم يرفعون من مقامي بهذا الاسم، فمثلا احد الاصدقاء كان في كل مرة يعرفني فيها علىٰ الاخرين يقول: هذا زوج السيدة نازي.

اعضاء فريق التجنيد أرسلوا الى القرى النائية البعيدة، بينما انا عنيت في مستشفى المدينة العسكري، ولأني لم اكن راغبا في البقاء في المدينة، كتبتُ رسالة الى والد نازي اشرح فيها الظروف التي امر فيها، واطلب منه ان يلغي توصيته بنقلي الى المستشفى العسكري، بالطبع لم يكن من اللائق ان اكتب مثل هذه الرسالة الى شخص مهم مثله، ولكن والد زوجتي لم ينزعج ابدا، وأثنى

على دماثة اخلاقي ونفى وجود اية توصية منه الى المستشفى العسكري، لذا عنيت في المستشفى ولم يسمح لي بالانتقال الى مدينةٍ أخرى.
وفي المستشفى لم ينس المرضى والممرضون ان يسموني، زوج السيدة نازي «والأدهى من ذلك انهم كانوا يعتقدون بأني فرح لهذا اللقب، لذا كان بعضهم يصرخ بأعلى صوته وهو ينادي على.
انتهت خدمتي العسكرية، واقترحت نازي ان التحق بأحدى الجامعات في اوربا لاكمال دراستي. قلت لها: «لا لن اذهب الى اوربا، سيقول عني الناس بأن والدك هو الذي ارسلني الى هناك، لنرحل بعيدا عن هذه المدينة ونعيش منعزلين عن الناس.
وافقت زوجتي ورحلنا الى مدينة بعيدة حيث لايعرفنا فيها احد، ولكن ما ان توقف القطار في المحطة حتى رأينا جمعا من الناس واقفين بابتساماتهم العريضة وبيدهم باقات من الورد، تقدم شخص يلبس بدلة سوداء نحو مأمور القطار وقال: اين زوج السيدة نازي؟
اشار مأمور القطار على، فقدمت لي باقات الورد، وعرفت بأن الرجل ذا البدلة السوداء ماهو الا محافظ المدينة، قال بكل احترام: مرحبا بك ياسيدي الدكتور، كم نحن بحاجة الى طبيب مثلك.
كدت افقد صوابي، فقلت بعصبية حادة: تستقبلون كل الاطباء بمثل هذه الحفاوة؟ تجهم وجه المحافظ والمرافقين له، وبداعليهم عدم الارتياح، ولكن لأني «زوج السيدة نازي» فانهم تحملوا هذه السخافة على مضض، فقال المحافظ متناسيا كلامي: اعددنا لكما بيتا مريحا، وان احتجتما الى شئ فلا تبخلا علينا بالاوامر. لم اجبه ومشينا بسرعة مبتعدين عنهم.
كانت المحطة مزدحمة بالناس، كانوا يتدافعون ليتطلعوا الى «زوج السيدة نازي» فأسمي وصل اليهم قبل ان أصل انا وتناقلوهُ في مجالسهم.
كانت نازي متبرمة جدا، وكانت تحاول جاهدة ان تقنع الناس بلفظ اسمي الدكتور متين ولكنهم كانوا يصرون على اسم «زوج السيدة نازي»
وقررت السفر الى اوربا لأكمالِ الدراسة وانهاء المشكلة، ولكن ما ان وصلنا باريس حتى استقبلتنا فتاة مهذبة انها ابنة السفير وجاءت للسهر على راحة السيدة نازي وزوجها. وفي ليلة اصروا فيها على دعوتنا للعشاء قدمتني لضيوفها قائلة بكل غرور واحترام مبالغ فيه: اعرفكم بزوج السيدة نازي.
وعرفني الجميع في باريس بأسم «زوج السيدة نازي» حتى كتبوا في احدى الجرائد الفرنسية مسيو زوج نازي.
انفجرت زوجتي غضبا وقالت: عزيزي متين، لنسافر الى امريكا. وافقت رأيها بعد ان سدت امامي كل المنافذ، وسافرنا الى امريكا، وهناك رزقنا بمولودنا الاول الذي اضفى على حياتنا بهجة وسعادة، لم يكن ينغض سعادتنا الا زوج السيدة نازي.
فأنا اريد ان امثل نفسي واعيش بأسمي، ولكن الاخرين كانوا يصرون ان ينادوني بأسم زوجتي، قلت لنفسي: لو أعملُ جاهدا لاصبح مشهورا عند الناس بأسمي الحقيقي فستنتهي هذه المشكلة.
ولم يكن الوصول الى الشهرة امرا هينا، ولكن بالمثابرة والجد طوال سنين استطعت بعدها ان اصبح بروفسورا في احدى الجامعات الامريكية، وفي اليوم الذي احتفلوا فيه بهذه المناسبة دعى للحفل كبار العلماء والشخصيات ورجال الصحافة، وقد منى وزير العلوم الى المدعوين بأسم البروفيسور متين زوج السيدة نازي، وفي الصحف كتبوا اسم زوج السيدة نازي بعد ذلك طلبت الجميع بأسم نازيز هاربند او بروفيسور نازي.
وفي هذه الاثناء طلبت حكومة الكونغو بعثةً طبيةً من الولايات المتحدة فقالت زوجتي هل ترغب ياعزيزي في السفر الى الكونغو، فهناك لانعرف احدا.
كنت على استعداد للسفر الى القطب الشمالي للتخلص من اسم زوج السيدة نازي، وفي اللحظة التي نزلنا فيها من الطائرة في، الكونغو تقدم وزير الصحة الى زوجتي قائلا: سيدة نازي اهلا بك في الكونغو.
ثم قال بود: مرحبا بك برفيسور، اتمنى لك وقتا ممتعا في بلادنا.
حين سمعت كلماته كدت اصعق بالسكته القلبية، امسكت زوجتي وبصعوبة تقدمت نحو السيارة، وفي اول طائرة رجعنا من الكونغو.
ذات يوم قالت زوجتي: هل ترغب في العودة الى الوطن، فقد مضت سنوات طويلة والامور حتماً تغيرت، عدنا إلى تركيا وفي اول حفله أقيمت على شرفنا سمعتُ شخصاً ورائي يقول لآخر: الاتعرفه، انه زوج السيدة نازي،
كدت اجن لسماعي هذا الاسم، ولكن لاحل بيدي، فأنا احب زوجتي وطفلي، ولابد ان اضحي من اجلهما.
وجلست افكر لسماعي هذا الاسم، انتبهت الى ان للمال قيمة كبيرة في بلادنا، وكل شئ يقاس بالمال والوجاهة، فلم لا اتخلص من لعنة هذا الاسم بأن اكون من اصحاب الأموال، ولن يكون هذا بالأمر العسير. فبلادنا ترفع مبدأ التغاضي عن ممارسة شتى السبل غير القانونية في جمع الثروة وأنا مؤمن بهذا المبدأ.
والحصول على الثروة كان اسهل بكثير من لحصول على درجة برفيسور، فأغلب السماسرة كانوا يعملون في صالحي، واينما حصلوا على مريض ثري يرسلونه فورا الى عيادتي.
وفي حدود العام اصبحت لي عمارتان كبيرتان وسيارة فخمة ورصيد

مالي ضخم في البنك وقررت ان ابني مستشفى حتى يمكن ان اكتب عليه اسمي، ولكني سمعتُ احد الاشخاص يقول: طبعا، عندما يكون الانسان زوج السيدة نازي يستطيع عمل اي شئ. الحمقى، درجتي العلمية ينسبونها لزوجتي، وثروتي يحسبونها ثروتها، كل شى ملكي صارَ بأسمها.

وفي يوم كنت اتمشى في الحديقة رأيت شخصين امامي، كان احدهما يقول للاخر: ارجوك ان تذهب لزوج السيدة نازي، فهو الذي يملك شفائي.

وفكرت ان ابتعد عن زوجتي لمدة قصيرة، وان كان يصعب علي ذلك، فأختلقتُ عذراً واهياً وسافرت الى فرنسا وحيدا، وخروجا عن مشاعري تجاه زوجتي، عاشرت العديد من النساء ولكنهن جميعا كن يطلقن علي اسم زوج السيدة نازى. فرجعت الى اسطنبول وطلبت من زوجتي ان ننفصل رسميا.

نازي كانت طيبة جدا، احتضنتني وبكت قائلة: فليكن ياعزيزي ماتريد، سأنتظرك حتى آخر العمر.

سبقتني دموعي وانا اوقع ورقة الطلاق، وخيل الى بأن المشكلة انتهت، ولكن حدث مالم يكن في الحسبان، فقد نشرت الصحف مقالات في الصفحات الاولى تهاجم. زوج السيدة نازي الذي انفصل عن السيدة نازي

ومرت ستة اعوام على طلاقنا كنت اسمع فيها اسم الزوج السابق للسيدة نازي، وفكرت بالزواج من فتاة أخرى وان كنت مجنونا بحب نازي، لكنها الوسيلة الوحيدة للتخلص من اللقب اللعين.

وتزوجت من ابنة مدير اعمالي وتدعى، فاطمة، وكنت واثقا بأنهم لن يطلقوا علي زوج فاطمة ولكن حساباتي لم تكن دقيقة فقد قالوا: انظروا زوج السيدة نازي السابق تزوج أية فتاة؟؟.

ايقنت بأن حياتي تحولت الى جحيم لايطاق، ولم تفد كل محاولاتي في التخلص من اسم زوج نازي، فذهبت الى نازي وتوسلت اليها ان تتزوج من رجل آخر حتى اتخلص من الاسم، بكت نازي كثيرا، لم تكن تتصور أن اطلب منها معاشرة رجل آخر غيري، ولكنها من اجلى كانت توافق على اي شئ.

وتزوجت نازي من رجلٍ آخر حصلَ تلقائياً على اسم زوج السيدة نازي الجديد وفي ذاتِ الوقت أطلقوا عليَّ اسم الزوج الاول للسيدة نازي وبعدَ مدة انتحرت نازي، انتحرت من اجلي، لم تطق ان تعيش مع رجل آخر، وكانت تعتقد بأن موتها سينهي المشكلة، وانا بعد ثلاث سنوات اسمع المسكين زوج السيدة نازي الاول، اليس من الافضل ان اموت انا، نعم يجب ان اموت، ياامي، ياأبي ارجو ان تغفرا لي، الوداع ياوالدي العزيز، الوداع ايتها الحياة الجميلة، الو. . داع.

★ ★ ★

مضى على ذلك اليوم الذي اقدمت فيه على الانتحار ثمانية عشر عاما، وبالامس وصلني من امريكا طرد يحوي على (الانسكلوبيديا) الطبية، وحينما كنتُ اتصفح الاوراق لفت نظري مقالة لي موقعة بأسم بروفيسور نازي، فسرت في بدني رجفة شديدة، وتذكرت الوقائع المخيفة لذلك اليوم الذي بلعتُ فيه أقراص النوم كالفاصوليا بينما كنت اكتب رسالة، وقبل ان انهى الرسالة كان الخدر يسري في جسدي كالسم، وتثاقلت عيناي، فرأيت مايشبه الغيمة السوداء تدخل وتتحول الى امرأة، ولم تكن هذه المرأة سوى نازي التي تقدمت وقالت بابتسامة: «ياعزيزي، الانتحار لن يفيدك».

سألت: لماذا؟

ـ لأنهم في الغد سيكتبون في الصحف (المسكين زوج نازي لم يستطعْ ان يطيق الحياة بدون السيدة نازي فأنتحر)، فلم لاتثبت شخصيتك الحقيقة وانت تقدم على الموت. فأيقنت بأنها تقول الحقيقة ولكنها جاءت متأخرة جدا، فالاقراص اخذت تلعب دورها، قلت لها: «انت على حق ولكن كما ترين فالأمر فات ولااستطيع ان اصحو من هذا النوم الثقيل». ـ ان شئت تستطيع ذلك».

فتحت نازي يديها وواصلت الكلام: «تعال ياعزيزي، وامسك بيدي لأنجيك».

بصعوبة قمت واتجهت صوبها، وكلما كنت اتقدم اليها كانت هي تتراجع، ولأني لم اتمكن من ثبات قدمي ترنحت واوشكت على السقوط إلا أني أمسكتُ بطرف المكتبة أتذكر بان سقوطي على الارض وسقوط المكتبه علي احدث صوتا مدويا، الامر الذي دفع بزوجتي ان تسرع الي وتأخذني الى المستشفى.

وبعد عملية تنظيفات داخلية نجيت من موت حقيقي، والتي انقذتني من الموت هي السيدة نازي، لذا فأني لن اتضايق مطلقا لسماع اسمها ابدا.

ولما قرأت من جديد اسم «بروفيسور نازي» تحت مقالتي ارتسمت على شفتي ابتسامة سعيدة.

ـ البحرين

أوراق رجل عاشق

عبد الستار ناصر

مقدمة :

هذه أوراق في الحب، عن رجل واحد، وأمرأة واحدة، وقصة ما زالت نهايتها تحت سماء المجهول . . بين أوراقي لن ترى سوى بطلاً واحداً هو «الحب» صار تأريخاً من العيب على إنسان يعشق الكتابة أن يمزقه أو يخفيه . . هي بعض أسرار القلب وصرخات الروح وبكاء النفس، اذا ما نقلتها على صفحات بيض، أكون قد أعطيت «اللوعة» جواز مرور إلى خارج أشلائي . .

هي أوراق في الحب، الذي كفر به أدباء القرن العشرين، واذا كان القلم العربي قد انتقل الى السياسة والترجمة والكوارث والحروب والدين ومسلسلات التلفزيون والاقتصاد والسرطان والقنبلة الذرية ومباريات كرة القدم وفنون الاجرام - وله الحق فيما يفعل - يصير الحب عندها منافساً مسكيناً وغريباً . .

أنا ضد من يصنع النكات ويسابق نفسه في الضحك من الحب . . أعترض على السيد «آلكسندر دوما» الذي يقول :

- في الحب، الكتابة خطرة، إذا لم نقل انها بلا فائدة!

ولست من النوع الذي يصفق للسيد «بو بروميل» وهو يقول :

- انني اعامل الخادمات كما لو كن دوقات واعامل الدوقات كما لو كن خادمات وهذا سرّ نجاحي مع النساء!

كما انني من النوع الذي يزداد حزناً اذا سمع شاعراً مثل (ماتوران رينيه) يردد في مجالس العباقرة والحشاشين :

- الحب عاطفة تدخل القلب من العينين ثم تسيل من أسفل البطن!

لماذا يشتمون المرأة العاشقة بالطريقة التي يذبحون بها خنازيرهم ؟!

★★★

أنا رجل عراقي أحترم المرأة واحبها جداً، لهذا أمزق الآن ما كتبه (جان أنوي) إذ كتب يقول ان «المرأة كالحساء، ينبغي ألا ندعها تبرد» بينما يقول جان جاك روسو في نهايات القرن الثامن عشر :

- ان المرأة بحاجة الى المهارة والحيلة وهي تساعد الآخرين على سلبها ما تحترق هي لمنحه!

وليس من شك في أن «روسو» على حق، لكنه على حق طبعاً فيما يتعلق بنوع النساء اللواتي عشن في سنة ١٧٦٢ وما بعدها . . ذلك ان النساء في القرن العشرين اكثر صراحة من الرجل - على الأقل ليس ثمة امرأة ترفض الرسالة التي تكتبها إليها واذا ما رفضت فهي لا بد أن تقرأها أولاً ومن ثم قد تمزقها أو تعيدها إليك - لذلك تراني أتفق مع السيد (آبيل آرمان) عندما يقول أن «العشق كالرعد لا ينزل بالرجال أبداً» بل هو كالرعد الذي يصعق النساء وليس غير النساء من يقعن تحت سياطة وصوته الرهيب!

هذه أوراق في الحب . . عن رجل واحد، وامرأة واحدة وقصة مازالت نهايتها تحت سماء المجهول . . كل ذكريات الحب - التي تمر هنا - إنما هي إيجارات القلب الذي يعطي ويسرف في العطاء حتى اخر سنوات العمر . . ذكريات الحب لدى الرجال - هي قبل أي شيء - ذكريات اشتهاء، أما بالنسبة للنساء فهي ذكريات الخسارة والبكاء وبعض الغرور . .

على أية حال . . هذه أوراق في الحب، أرجو أن تصل الى حلبة المنافسة مع هموم العالم وانفجاراته الدائمة . . وقد تم اختيار اربع أوراق، لعلها تكون الجواب على أسئلة لم تطرح بعد . .

★ ورقة أولى .

ساعديني على الموت أيتها المزحومة بالحياة . .

ساعديني على نفسي ياسيدة الروح، فقد قفزت مساماتي مني، وفرّ شهيقي وصار جلدي يضحك من دمي ولحمي . . اسف، اذا أغضبك حبي، فهو البيت الذي لابيت لي سواه . . اسف، اذا صار اسمي يجرحك اليوم . ليس في امكاني يامولاتي أن اتركه في غرفتي وأمشي في الشوارع دون حروفه ونبرته ! . . أنا محكوم به وهو محكوم بحياتي . . أعرف أني اخطأت بحقك «جداً» . . لكن المحاكم والقضاة وأهل القتيل سامحوني واعتذروا من عذابي . . إلاّ أنتِ . .



أيّ حبٍ عاش في عروقك ياولية أمري؟ أيّ حب هذا الذي صار «عدواً» وانقلب «قاتلا» وسافر «جلاداً» واستقر «حرباً» أشعلت البداية والنهاية وأحرقت هوائي كما سممت كل شهيق وزفير يمر عليكِ؟

ساعديني على الموت إذن، أيتها المزحومة بالحياة..

ماذا تنتظرين من رجل فارق عينيك.. وصار بينك وبينه أسوار وحدود وبحار وصحراء وسموم؟ ماذا تنتظرين أيتها الحلوة التي صارت أول أعدائي وانقلبت «قاتلتي» وسافرت بعد أن طعنت كل سعادتي.. واستقرت هادئة بعد أن أشعلت النار في تأريخي وأحرقت كل نسمة تدور حولي؟ ماذا تنتظرين أيتها الباردة التي كانت بركاناً باهراً.. أيتها المهاجرة التي نقلت كل آثاث قلبي إلى منفاها.. أيتها البحر الذي أغرقني في موجة واحدة.. ماذا تنتظرين؟

هل تراني كنت أحبَّ أطفالك حقاً؟ كيف تكذب الامهات بهذه السهولة ياسيدتي؟

★★★

هذه صفحة جديدة من أحزاني.. حيث لا شفيع، فكرت في نقل همومي ورغباتي وجنوني إلى امرأة أخرى، أنتقم بها منكِ وانزع صورتك من أوردتي وشرايين جسمي ومن خلايا رأسي.. لكنني حين اقتربت من النساء رأيت نفسي أضحك من طفولتي وخراب عقلي.. كيف بي أنقل عمري من بحر باذخ إلى نهر صغير؟ من الذي سيفهم خوفي وارتعاشة يدي وبكائي؟ من الذي سيبكي إذا ما بكيت؟ من الذي يهجس حاجاتي قبل النطق بها؟

كل هذا هو أنتِ، وكل جميل كان منكِ.. وليس لي إذا ما نقلت همومي وجنوني ورغباتي، سوى الصمت والشقاء والاعتذار من الماضي.

ترى، كم أنتِ بعيدة ياسيدتي وكم أنا خائف عليكِ؟ عفواً.. أعني كم أنا قريب منكِ وكم أنا خائف على نفسي!

★ ورقة ثانية

عن البحر الذي في عينيك يغرق، اكتب يامولاتي، شعراً لا يليق إلّا بمجنون. عن النقاء الذي درسته على يديكِ، اكتب ياسيدتي، علّم هذا البكاء الساكن الحارق الخجول يمر من تحت جلدي ويزرع بغداد بيتاً بيتاً..

أنتِ، قد لا ترجعين، وأنا، قد اسافر - مثلك - باتجاه آخر وأرفض الرجوع أيضاً. كيف بنا - ياصديقتي - نقتل بعضنا وبيني وبينك ملايين الأمتار؟

لست أنكر ياأحبّ الناس اني تعلمت الجنون منك، وزاد في عطشي أنني غرقت في بحرك إلى الأبد.. هل تراني أعيش حقاً وأنا محكوم برائحتك كيف بي أعثر عليها وقد كفّ شلالها عن السقوط.. كيف أحيا بلا شهيق ولا زفير.. وأيّ شهيق سيهبني الحياة إذا كان فارغاً من عطرك النبوي الفاتن؟

انني أحيا اليوم بما أملك من كلماتك القديمة، اكررها مع نفسي ياسيدتي وأضحك من زماني الذي صار بلا زمان:

لا اريد حروفاً مطبوعة، انها تنفي عن الكلمات نبضة القلب ورعشة القلم.. اريد أن أرى كيف تكتب الكلمات وكيف ترسم الحروف..

- أنا كائن مخلوق من الفوارز والنقاط والحروف الملكية.. أحيا منذ طفولتي بالصفات وأتنفس غبار الكتب القديمة.. اذا كنت تحبني اكتب لي رسالة واحدة كل يوم.. عندها سأعرف (كمية) حبك أيها العاشق المتهور..

- لماذا صار اسلوبك برقياً يباع ويشترى؟ هل فرغت ياسيدي من الهموم والمغامرات والنساء اللواتي يرقصن على خداعك وثرثرتك الجميلة؟ اكتب.. اكتب.. انني أحيا بما تكتب ياسيدي!

★★★

ها أنذا، كما ترين ياصديقتي، أعيش على فتات زماني الذي صار

بلا زمن . . حيث لا اسمك أسمعه ، ولا رائحتك أشمها ، ولا وجهك أستجير به من أحزاني . . أعيش مثل مطرب بحنجرة مريضة ، مثل كاتب بلا خيال . . ومثل شاعر بلا جنون . . احبك حد الموت ، ومثل حبك ـ أدري بأنه ـ لن يتكرر . .

كان في جسدي اكثر من رجل واحد ، وكان على إمرأة ـ قوية ـ مثلك أن تقتل الثاني وتحتفظ بحقيقتي . .

إبعثي بالجواب ـ عن حبك لي أو نكراني ـ إلى أقرب طير مخبول ، إلى أول مسافر مفلس . . وامنحي بلاد روحي شيئاً من الفرح . . ستر ين ياأولية أمري ، انني منذ افترقنا ما زلت اكتب عن البحر الذي يغرق في عينيك . . وانني ما زلت مثل مجنون ، اكتب لك كل يوم أخطر القصائد أزداد بها حباً وخسارة وانتظار . .

★ ورقة ثالثة .

آسف أيتها العزيزة . . آسف جداً . . ليس من الممكن أن أُحبك اكثر مما أُحبك اليوم . . صارت الوحشة سيدتي ، وصار الجنون استاذي ، وما زال الصمت يقتلني دقيقة بعد أخرى . . أنا آسف . . بالأمس رجعت ماشياً مسافة لا أعرف امتدادها . . أقول لنفسي «إهدأ . . اهدأ أيها الطفل الذي صار فوق الثلاثين» . . اكرر بعد كل متر ين «اهدأ أيها الخاسر الكبير كيف ضيعت أحلامك بعد أن تحققت»؟ أقول «اهدأ أيها النزق الذي ما عرف الصبر على أعظم الكنوز» . .

لكنني سيدتي . . ورغم كل عذابي ، أعتذر الآن منكِ ومن الماضي الذي انقلب سفاحاً لا يعرف الرحمة مطلقاً . . كيف ينام هذا الطفل الذي صار فوق الثلاثين؟ كيف يهدأ هذا المقامر الخاسر بعد أن فرغت يديه من كنوز عينيك ومن شلال ضحكتك النقيّ؟

آسف يامولاتي . . لن تنفعني كلماتي . . خسرت حتى بريق الحروف . . وصار على رجل مثلي أن يلف نفسه بغطاء الوحشة والجنون والصمت . . احبك؟ عفواً . . ليس من حقي أن اهدم منجم الذهب الباذخ . . ليس من حق هذا البحار الصغير أن يُغرق سفينة الحب العملاقة . .

من التي ـ بعدك ياأحب أحبابي ـ تسبل عينيها عندما تقول لي : صباح الخير . .

من التي يحاربها الخجل وتغزوها الحيرة وتفكر عشرات المرات قبل أن تقول لي : أنت لي !؟

سيدتي . . أمنحكِ كل مسامة في جسدي ، كل وريد يمر تحت ثيابي ، وكل شريان ينطق اسمك قبل اسمي ويحرق جلدي . . أمنحك سيدتي كل شهيق وزفير . . فتعالي أيتها الأميرة العذبة . . أيتها المسافرة رغم أنفي . . تعالي ياسرّ جنوني وسرّ إبداعي وسرّ بقائي .

من يصدق يامولاتي أنني ما زلتُ أضحك بين أصدقائي ، وكل شبر في جسدي يضحك مني . . من يصدق أنني ما زلت أشرب الخمرة كل يوم . . بينما شربني الهلاك ساعة بعد ساعة؟ وكيف بي ياأحب النساء أسرع نحو موتي ، وما زال بين الموت والحياة إسم امرأة . . رائحة امرأة . . شهيق امرأة . . موعد امرأة . . قصة



امرأة . . ما زالت نهايتها - رغم أنفك وأنفي - تحت سماء المجهول . . تحت سماء الغد الذي لن أصدقه إذا كرر - مثلك - بأنكِ لن ترجعي إلى جنوني وحبي وطفولتي!

★ ورقة أخيرة.

وماذا بعد؟

انني أتعلم الوصايا العشر من بين يديك ياقديستي الحزينة . . لن اكذب ياسيدتي لأنني احبك الآن اكثر . . لن أسرق، لن أزني، سأكون أشرف خلق الله ما دمت احب امرأة مثلك : هكذا بسيطة وعذبة وذكية . . فهل ترين - في صبرك - بعد هذا نصراً على جسدي ورجولتي؟ ألا يكفي كل العذاب الذي صار مدرسة ترفض أن تمنحني - بعد كل ذاك الهلاك - أيما شهادة على بكائي؟

إرجعي، يكفي إسرافك في قتلي . . ماذا ينفع القتل في ميت أهملته حتى الامهات؟ إرجعي . . ليس انتظاري سوى احتضار، ووصيتي أن أراكِ عند قبري . . زهرة واحدة تكفي ياولية أمري . . أيّ ليل سيأتي وأيّ نهار يمضي؟ . أية نار ياسيدتي كانت ضرائي، وأية ابتسامة منكِ كانت سرائي؟

ماذا فعل العالم بي؟ هل كنت عبقرياً إلى درجة الحسد القاتل؟ أم كنتُ سافلاً حدّ أن يزاحمني كل الشرفاء مرة واحدة ويقترحون نهايتي؟

اقتربي، أيتها المعلمة العنيدة، اقتربي من آخر أيامي . . زهرة واحدة تكفي لنسيان الامي كلها . . اين تريدين فضاء شهر العسل الثاني؟

يالي من أحمق . . أقول أين تريدين شهر العسل الثاني؟ في أسبانيا عبر البحر الأبيض؟ في شارع الحمرا ببيروت؟ في القاهرة حيث أعطيت نصف حياتي؟ أين تقترحين مكان قتلي؟ في البحر أم اليابسة؟ في الشمال أم الجنوب؟ كل خارطة العالم جاهزة لقتلي وكل تأشيرات السفر جاهزة للضحك مني . . . اصرخي، اعتري في أيتها المولعة بقتلي . . قولي، انطقي بشيء . فقد امتد سكوتك حتى زرع الأرض كلها . .

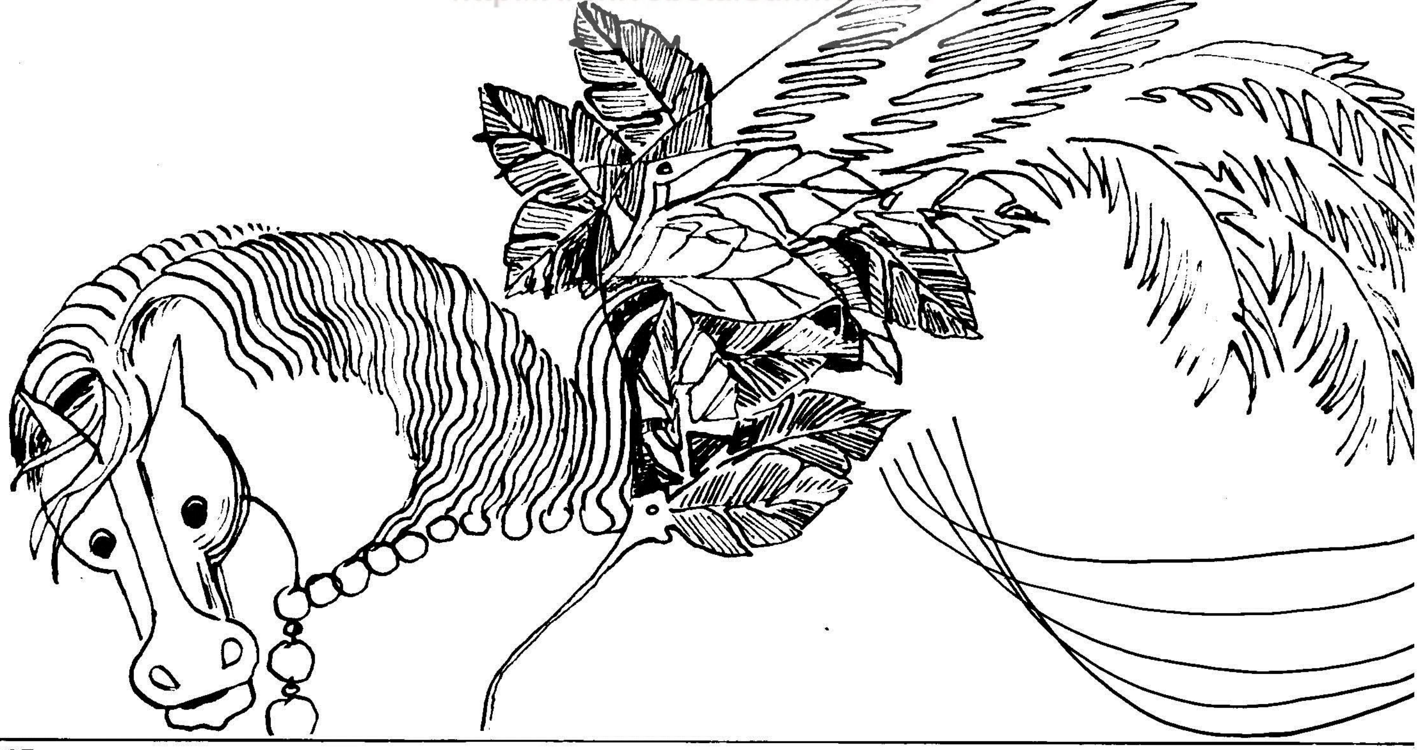
كم أحسدك ياسيدتي . . إن بين يديك حياة إنسان من لحم ودم وآمال كبيرة!

على أية حال . . سأنتظر الطائرات واحدة بعد أخرى . . سأبحث عن جدول الطيارين وأعرف مواعيد المسافرين كلهم . . حتى يأتي اليوم الذي ترجعين فيه . .

ماذا يملك المحتضر غير بشرى أخيرة تكون هي الفرحة التي يذهب معها إلى آخر السماء . . رجوعك نهر في صحرائي، شهيق اسطوري يسري في جثة هامدة . . وآخر زهرة أشم عطرها وأقول: وداعاً . .

من كان يصدق يوماً بأننا سنقول: وداعاً . . والى الأبد؟ وداعاً ياولية أمري، والى الأبد؟ . . .

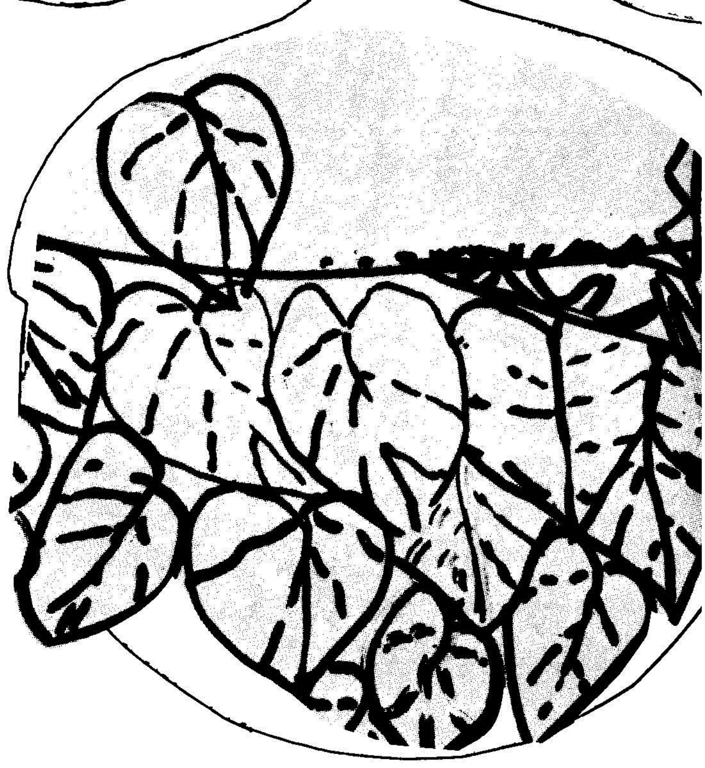
عبد الستار ناصر
١٩٨١



النصف الآخر من العالم

في ليلة مفعمة بتاريخ الجوع ادنى المعدم زوجته الى صدره وهو يتأهب لمغادرة البيت. ما كانت ترغب ان يغادر. بيد انه كان رجلاً عنيداً جداً ومغروراً، لم يبق فيه سوى الجلد الناتئة. ومن مراكب البضائع الراسية في (ميل دي لا اندستريا) سوف يسرق الحبوب الساقطة: كالرز الذي سقط دون ملاحظة احد في عنابر السفن المعتمة. وكان هذا هو الثمن الذي دفعه لقاء عناده. ادركت زوجته ذلك تمام الادراك. مع هذا، فقد حملت منه اطفالاً. وكان الاطفال مصدر بهجة لها. وهل هناك من بهجة آخرى في مثل هاتيك الليالي المظلمات؟ فكل الليالي مظلمة في الجحر الذي سكنوه. فضوء النهار من نصيب اولئك الذين يقدرون على ابتياعه فقط.

وما ان لامست قدما المعدم الحافيتان الارضية الرطبة حتى جفل. فقد وخز البرد جلده. وكانت الريح الناخرة في جدران الكرتون (المقوى) مرطبة بماء المطر. وهذا بحد ذاته سبب كاف لأن يدفعه للجوء الى حضن زوجته الدافئ والى راحة الفراش. لكنه كان قد وعد بالاتيان بالطعام لخمسة افواه فاغره. كذلك طرقت سمعه تشنجات الولد الاصغر الاليمة. فما عليه اذاً، الا ان يصون وعده. وكل انسان عانى من لسع الاحشاء اللاهبة يدرك معنى الفاقة. وعلى مدى اسبوع كان يلتقط فضلات الطعام من براميل النفاية. كانت زوجته واطفاله على درجة كبيرة من العوز.



بسـط المعـدم ذراعيه . توترت مفاصله وانشدَّ لحمه بألم . وغاض ماء الحياة من عوده . لامرية في هذا ابدا . لقد تلمس بها حوله ، بحثاً عن قميصه . لم يستطع العثور عليه . كان صوت المطر الهاطل في كل مكـان من اعلى من صفـير انفـاس اولاده المتـوترة وهم نيام . وكان امله ان يستمـر هذا المطـر وذلك العصف . فالاصوات الليلية تخفي تحركـاتـه تماماً . وفي محاولة واحدة يستطيع ان ينال اكثر من الكفاية . ومن خواء السقف والجـدران تذكـر المعدم اين كان قميصه : وبهدوء مصحـوب بالثقـة ، ذهب الى الغـرفة المجاورة ليلبس على عجل . ومن مسـمار في جدار المطبـخ انـزل اكيـاساً وضعتها زوجته من خيوط قنب متهـرئـة . وكـل كيس كاف لأن يسع زنة (كانتا) من الرز . لقد عزم على اخـذ جميـع الاكيـاس معـه بعـد ان ناقش في ذهنه الوزن الممكن للرز والفـترة الزمنية التي سوف تستغرقها تعبئة كل (كانتا) . ما كان بوسعـه ان يعـرف مسبقـاً مقـدار الـرز الذي سوف يجمعه في العنـبر . امـا اذا وجـد رزاً كثيراً فلن يندم ، لأنه قد حمل معه اكياساً كافيـة . وبعـد فحصـه لبـاطن كل كيس وخلوه من الثقوب ، طواها جميعاً على شكل لفيفة محكمة شدها حول خصره .

* * *

سمعت زوجـة المعدم الاصوات المتسارعة . فجلست في الظلام الساكن لغرفة النوم مدمدمة المعارضة . وببطء ازاح الخوف المسربل

□ بقلم : القاص الفلبيني جوزيه ١٠ ايالا

□ ترجمة : عبد الواحد محمد



لأفكارها النوم بعيداً. كانت تكره قيام زوجها بالسرقة من سفن البضائع ليلاً. فالظلام خؤون. وعاجلاً او آجلاً سيُقبض عليه. في نظر زوجها كانت تلك الافكار افكار امرأة. وكان يلعن او يهز كتفيه حسب هواه احتجاجاً على هذه الافكار. وفي الاخير كان الصمت هو وحده السائد بينهما.

كانا يتشاجران في كل ليلة اثر فقد ه لعمله على رصيف الميناء، لأنها كانت تلح عليه بالرجوع الى المزرعة كانت مقتنعة بوجود مئات الاعمال المتوفرة لرجل ذي ذراعين مستعدين للعمل وظهر قوي. لكنها اكتشفت في وقت قصير بأن الارض لم تعد تثير اهتمامه في هذه الحياة. لقد جذبته المدينة كلياً. كذلك من ذا يستطيع مناقشة رجل اثقلت الخمرة رأسه؟ اضافة الى ذلك انه يقول ان لاتوجد اعمال في المزرعة كما هي عليه الحال في المدينة. كان يشير قائلاً: انظري الى عدد الناس القادمين من المزرعة الى المدينة. انظري الى جيراننا. هنالك الآن مكائن لكل شئ.

وعلى هذه الشاكلة كانت تأتي المناقشة على نهايتها. غير ان رفضه للعودة جعل الحلم بالارض اسطع اشراقاً في رأسها. أنه اشبه ما يكون بالنفط في مصباح كان خاليا. وكانت كلما تختلي بنفسها او كلما تنشأ مشكلة في البيت، تتأمل هذا الحلم وتصوغه في خلدها. انه لحلم باعث على الدفء وينبغي التشبث به، كما انه باعث على السكينة في معمعة ضجيج المدينة. كما انه لشئ مختلف عما تجئ به الايام من رتابة.

الى جانب ذلك، هنالك غروره ايضاً. وقد احاله هذا الغرور رجلاً صعباً عنيداً، او هذا هو على الاقل ماكوّنه الجيران عنه من فكرة. وكانت سمعته بأنه رجل اناني. اما هي فلم تلمس ذلك عنده. انها تعرف بأنه ليس انانياًنحوها ونحو اطفالها. وهذا هو الفرق بينه وبين معظم ممن يجاورهم من الرجال. وقد ظل على حنانه نحوها حتى بعد ان غضّنت السنون نعومة وجهها وملأت وجهها بالتجاعيد. وكانت تحسب الامر معجزة بأنه استطاع احتمال عبء خمسة اولاد على عاتقه. والمشكلة انه كلما طالت فترة بطالة الرجل عن العمل، زادت الصعوبة في الحصول عليه.

ومن الاشياء الاولى التي اختفت هي الملابس اللائقة. وفي أقل من عام تمزق الكساء خرقاً. وتبعتها الاحذية. حتى صابون الغسيل.. صار الحصول عليه صعباً. وفي فترة وجيزة ماعاد بوسعهم شراء الطعام بل اقتناصه. وفي لحظات الجوع كان يصرخ: جميعكم أكلتم لحمي كله.

ولما استحال بدنه الى إهاب فضفاض من العظم والجلد صار يبيع القناني. صار يأكل فضلات الطعام. وصار يدفع عربة محملة بالبراميل الخشبية الحاوية على نفايات الذبائح. وصار يخوض في المجاري القذرة التي تطفوا فيها اجساد الماشية المصابة بمرض انتفاخ البطون. لقد مارس هذه الاعمال جميعها. مارسها لفترات قصيرة مابين شهور الانتظار. والناس من حوله قد مارسوا اعمالاً اسوأ منها. هنالك الفتيات الصغيرات اللواتي يبعن اجسادهن تحت الجسور بعد منتصف الليل الى السواق والكهول بثمن بخس، ليشترين به شراباً زائفاً وقطعة رغيف مملح. وهنالك الامهات اللواتي يقتلعن الضمادات عن جروح اولادهن قبل اندمالها فيسيل منها الدم ويتكون الصديد، استعداداً لبيع دمائهم الى المؤسسات الخيرية.

كانت تجد في محاولاته للعمل ملاذ راحة نفسية. وكانت ممتنة لانه مازال رجلاً وان اطفالهم مازالوا اطفالاً.

لقد سمعت الاصوات الناشئة عن خوض قدميه في الوحل البارد. سمعت صوتها وهما تتحركان مبتعدتين مع الريح. فما لبثت ان عادت الى النوم.

وفي نومها حلمت. حلمت بزوجها راقداً ساكناً على الارض وعيناه مفتوحتان على سعتيهما، وقدماه تحدثان حفيفاً جافاً شبيهاً بحفيف اجنحة الذباب الاخضر. وفيما هي على وشك ان تلمسه وجدت نفسها في حقل من الصخور البيض. وعلى المدى الرمادي اللون رأت نوراً ساطعاً. فجرت صوب النور ويحسبها انها وصلت البيت. غير ان دوامة من الظلام جرفت كل شيء.. فعثرت... وهوت في حفرة. وبغتة وقف زوجها الى جانبها. وفي بدنها سرت رعشه. كانت يداه ووجهه مندّاة بضباب النهر.

وخارج البيت، في الشارع، اتخذ المعدم سبيله صوب النهر. كان المطر الغزير رفيقه، وقد تسرب من خلال كيس القنب الواقي الذي اعتمره فوق رأسه والقى بأطرافه على كتفيه. وعند مروره بالبناية العالية ذات الساعة المضيئة، خفّت حدة الريح. لم يحن منتصف الليل بعد. وفي الوقت الذي سيبلغ فيه مرسى سفن نقل البضائع ستكون غلالة خفيفة من الضباب قد غطت كل شيء. إنه يعرف ذلك لكثرة ارتياده للنهر. وكان يدرك بأنه ليس هو الرجل الوحيد الذي كان يعرف من امر الحبوب. لكن الوقت كان مبكراً. لم يأت آخرون غيره قبله. وعلام يجازفون في فسح المجال للقبض عليه حين لم تكن بهم حاجة البتة الى هذه الحبوب؟ وفي مثل هذا الوقت يكون الحراس مازالوا يقظين. وتلك.. كانت هي فرصته.

وفي غضون الساعات الاربع المتوفرة لديه كان من الواجب عليه ان يزحف، دون ان يراه احد، فوق الرصيف الكونكريتي العاري الفاصل مابين سفن نقل البضائع ومواقع رسوها. وكان يجب عليه الالقاء بجسمه بهدوء في عنبر مفتوح ليسلك طريقه على امتداد طول المركب زحفاً على ركبتيه كاشطاً المساحة قدّامه بكلتي يديه.

لقد فعل ذلك مرات عديدة في الماضي. بيد ان يخالفه فسوف يعبيء جميع الاكياس التي كان يحملها معه.

وهــذا الضبــاب . سوف يغلف النهر والرصيف حتى مطلع الفجر. آنـذاك لن تجابهه صعوبة في الانتقال من مركب لآخر. وفي تلك اللحظة امتدت يده نحوجيبه لتلمس قطعة الحظ الجيد، الاوهي حافظة النقود التي كانت قد اشترتها له زوجته في ايام السعد. وعلى ساقه ضغط الشكل المنبسط لجلد الحافظة، فمنحه دفقة من الثقة. اذاً سيكون كل شيء على مايرام. وفي باطن صدره انتفخ قلبه، فلاحَ له بأن لاشيء صعب بعد الآن. فالامل شيء نادر في ايامه تلك. فزاد الامل من سرعة مشيه وتفاقم توقعه بأنه لن يعود الى البيت الا ويكون قد برَّ بوعده.

ووصل المعدم الى ذلك الجزء من الشارع المرصوف بالحصى والمواجه للنهر. عند ذاك انقطع المطر واصبح الضباب كثيفاً. فتقدم نحو المرسى لائذاً بجدران المستودعات. كان تقديره صائباً. فمازال الحراس يجوبون المكان. ومن داخل حجرة قبطان دفة اقرب مركب توهجت نهايات السجائر. وفي المرسى رست خمسة مراكب طرفاً لطرف. فأختار اقصاها لأنجاز مهمته. فقد بدا من اكثرها أماناً.

ولشدة اقترابه من المرسى الأن، سمع ارتطام الماء بالرصيف الكونكريتي. فأكتسى بدنه برغوة عرق غزير. وانحنى جاثماً متكوراً وتدحرج فوق الرصيف الى المركب. وعند وصوله الكوتل (مؤخر السفينة) حيث توجد فتحة، اكتشف بأن حافتها الحديدية قد سُدّت بأحكام فمرّر على الغطاء المصنوع من نسيج القنب. ولعدم تصديقة هذا، اعاد الحركة عدة مرات. شيء مستحيل. لماذا يوجد غطاء على لفتحة بينما لم يكن مثل هذا الغطاء موجوداً من قبل ابداً؟. استدار. وتذكر المطر. فقبض على زاوية الاطار الخشبي وحاول ليّه بغية ارخائه. لكن الغطاء لم يسلس له ولم يتزحزح. وبجنون ركل غطاء القنب بتأثير من الغضب الناشيء عن حمقه وعن تفكيره بأنه لن يقدر على اطعام اولاده. ثم ندّت عن الخشب البالي المشبع بالماء فرقعة. فأنشب اظفاره بالفتحة. وانهارت الالواح الخشبية تحت غطاء القنب المخّرق. وخشية من وجود مسامير، تلمسَ الحافات المكسورة. وحين لم يعثر على اي مسمار حشر بدنه داخلاً.

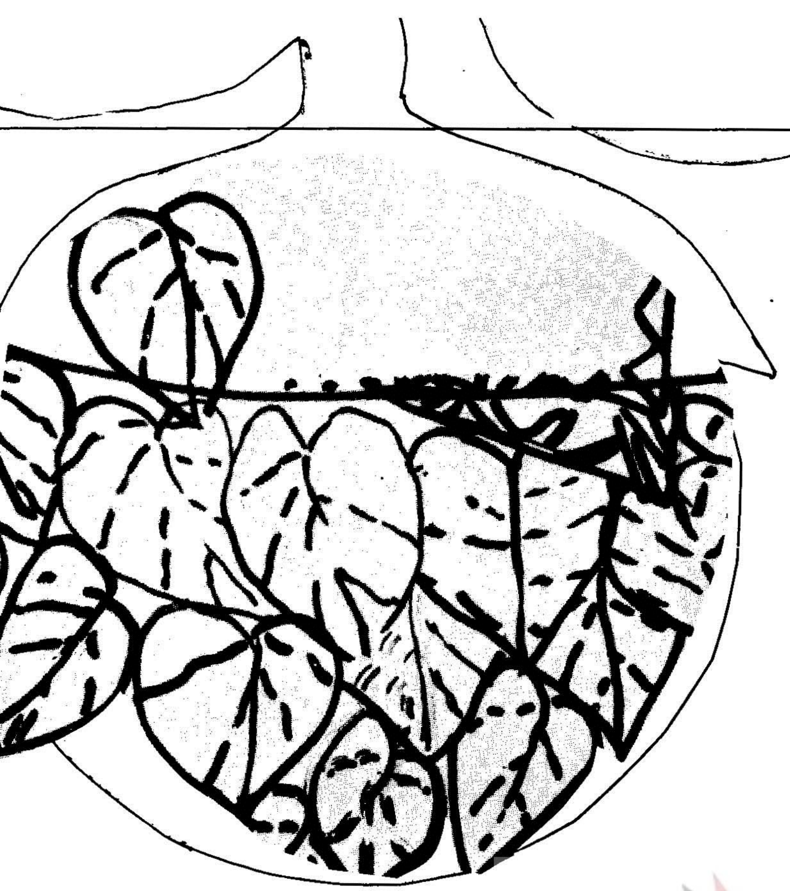
سقـط المعدم في جوف ظلام دامس، وأحس بأن هذا الظلام يجثم عليه من كل حدب. فرك عينيه وحرك قدمه الى امام على غير هدى. ويداه مبسوطتان الى امام، بدأ يجرّ قدميه نحو الطرف المعاكس.

واستطاع ان يستشعر الوجود السابق لاكياس الرز في ذلك العنبر الرطب، العفن الرائحة. كان الصمت المفرط حوله قد سدَّ اذنيه كما يسدها القطن. وشيئاً فشيئاً انتبه الى صريف خفيف ناشيء عن احتكاك الجانب الفولاذي للمركب بالرصيف. وبعد ان ألِفت عيناه الظلام، رأى الحاجز المنخفض امامه بصورة مشوشة.

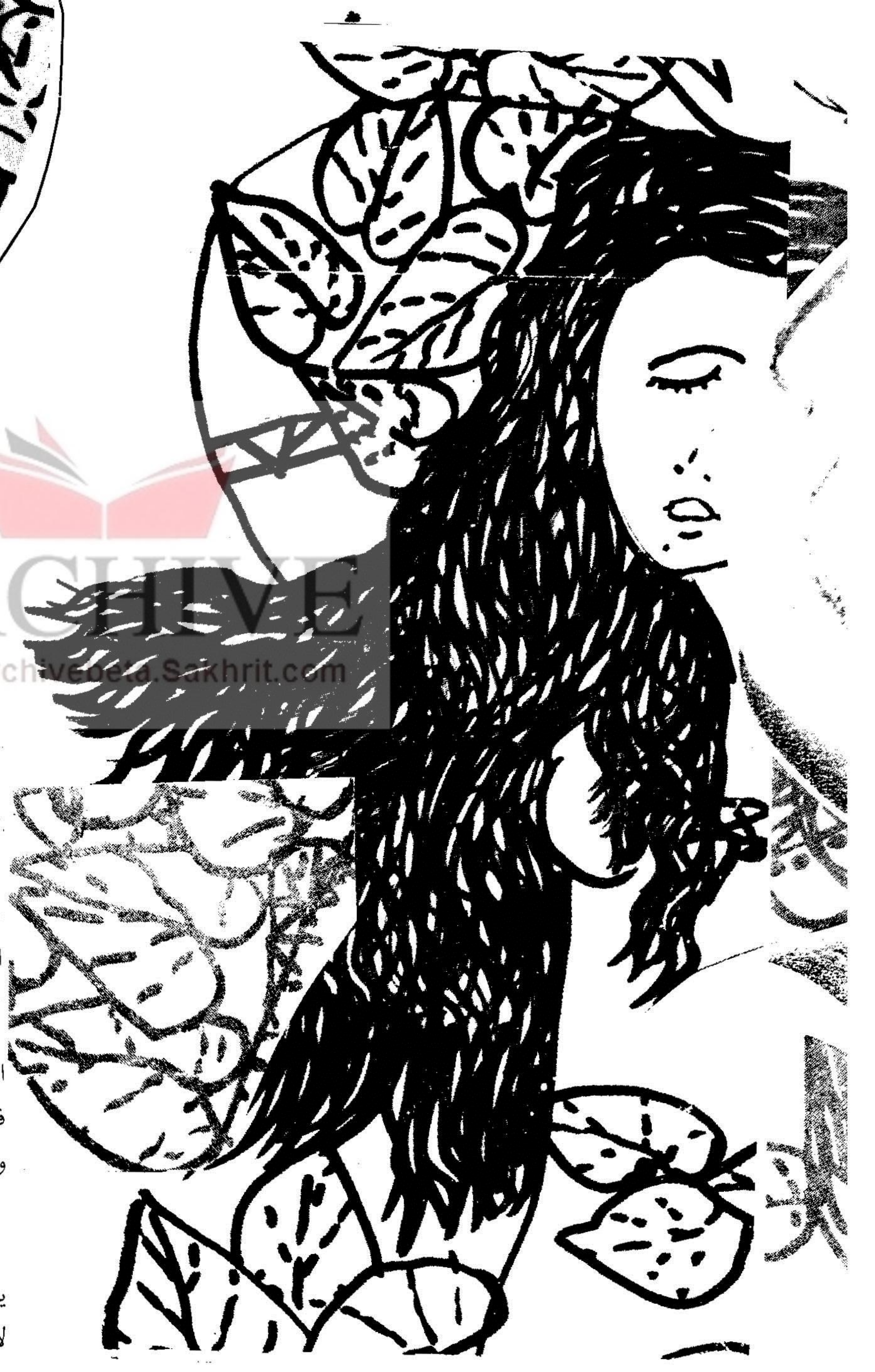
فكَّ الاكياس القنبيّة من حول خصره وجثا على ركبتيه. وكوّر راحتيه وبدأ يكشط بهما المساحة الواقعة امامه. فميزّت حافة راحة يده الحساسة الفرق بين حبّات الرز الناعمة وقشور الرز الصدئة التي تنجرف مع كل دفعة من يديه. وبسرعة تنامت كومة الرز، في الوقت الذي قطع فيه المسافة بحركات سريعة اشبه ماتكون بحركات الاخطبوط. وكلما انتهى من كل قطاع من الارضية ادخل الرز بعناية الى باطن احد الاكياس القنبية.

وبأقل من ساعة قطع نصف المسافة مابين الحاجز والفتحة التي خرقها. وفي البداية ازاح قطع الطين والاحجار. فأخّرت هذه العملية مهمته. كان تصميمه ان يجمع الرز بعد هذه العملية. لذلك امتلأ الكيس بسرعة. وفي التوصار الكيس عائقاً في طريقه. فدسه تحت قميصه وادخل الاكياس لصق صدره. بعدها نفض كيساً اخر وبسطه واستمر على العمل. ان حركة تقدمه السريعة ووضعية ركبتيه وفخذيه المطويين أسالت العرق اوشالاً كنهيرات صغيرات ساخنات اهبت ظهره ووجهه. ولسعت قطرات العرق المالحة عينيه اثناء تدحرجها من خلال حاجبيه. وبين الفينه والفينه كان يلقي نظرة على بقعة الظل المضاءة بالنور المتسلل من الفتحة. فدّل هذا النور المتزايد على ماتبقى لديه من الوقت. وعندما كان على وشك الوصول الى منتصف قطاع الارضية، بدأ صوت مكتوم خافت يصدر من خلال جدران المركب.

توقف المعدم وحملق في بقعة من السطح الفولاذي المبرشم فوقه. لكن ذلك الصوت الغريب لم يتكرر. ففكر بأنه لابد ان يكون بفعل تصوراته. اولربما بسبب الارهاق. وكان الكيس الثاني مليئاً، فأرخى ثقل (كانتوين) من الرز القميص المعقود مما ادى الى سقوط الكيسين. فما كان منه الا ان علق الكيسين حول رقبته وشرع بملء الكيس الثالث. وكان على وشك الوصول الى نهاية المركب، حينما تكرر صدور الصوت المكتوم. كان الصوت واضحاً. لامجال للخطأ بما عليه هذا الصوت من انتظام ثابت. فأنتصب على قدميه. وطافت في ذهنه خاطرة محذرة، احالت جسده الى قطعة من الجليد. كان الحراس يقومون بجولات تفتيشية. ارتجفت ركبتاه. وعندما مطّهما اوجعه الخدر فيها. هل يظل مختبئاً؟ فالحارس لن تفوته رؤية الخرق في الفتحة. لكنه كان موقناً بأن الحظ لن يخونه. وبحركة لاارادية تلمست انامله الحافظة. ليته كان يمتلك نقوداً فيرشي الحارس. هل يجدر به ان يخرج من مخبئه الآن؟ كانت عيناه



مثبتتين على الفتحة، ووقع الاقدام فوق رأسه تماماً. ثم اخترق شعاع ساطع المصباح يدوي الفتحة فأنار نصف العنبر امامه. قرعت الدماء في اذنيه. وتصارع النور مع الظلام عبر المسافة بحثاً عنه. كان هلعاً عظيماً لم يجرب له ضريباً قط قد انتاب بدنه. فأنكمش لحمه من شدة الارتعاش وجف حلقه وصار رأسه يوجعه لما



تناوبه من برودة وسخونة. ها هو ذا واقع في شرك.

وانجاب النور. واستمر صوت وقع الاقدام اجوف مبتعداً على ظهر المركب المعدني. لفتّه امواج الظلمة فشعر بالارتياح. واستنشق انفاساً عميقة وزفر نفثات قصيرة، مضجعاً رأسه على اكياس الرز المهددة بالسقوط على الارضية. قال مع نفسه: يجب ان أخرج.

اعاد ذلك القول عدة مرات. غير ان ما ابقاه في مكانه هو مراودة فكرة سقوط الرز كله ومن ثم حرمان اولاده منه. وفي تيه من الضياع وما عساه ان يفعل، اثنى وركيه وشرع يملأ الكيس الخامس.

بدت حبات الرز زلقة نوعاً ما. كانت اقل ميلاً بأن تسلس لثنية يده الجامعة. ليته كان يقدر على استعمال مكنسة. لو قدر له ذلك، لاستطاع تنظيف العنبر بأقل وقت ممكن.

حالياً انسلخ الجلد عن حافة راحة يده. فالكشط المستمر لقشور الرز الصدئة قد ادمى جلده. وتخفيفاً منه للالم الملتهب مسح يده بقميصه، فيما استمر على تعبئة الكيس. وعند كل حركة شعر بثقل ذراعيه بحيث لم يعودا جزءين من بدنه. صار اعبئاً عليه سرّه لو تخلص منهما. ولم يعد بأمكانه شد اعناق الاكياس بالخيوط. ولاول مرة شعر بعبث كل ما فعل وقد كلكل فراغ العنبر المعتم حوله. وما طول الوقت الذي ستكفيهم به هذه (الكانتات) الخمس من الرز؟

واحدقت به لامبالاة كبيرة مما جعلت يديه تزلان. فسقط على وجهه فوق الارضية. واذا بالاحجار تلطم وجهه وبقطع الطين الصلبة تشق خده. فأجبره الالم الموجع على شحذ الانتباه. عند ذاك نهض بتثاقل وضغط الجرح ليوقف مسيل الدم. وشدَّ اكياس الرز بقطعة خيط كما شدَّ اطراف قميصه بأحكام حول خصره.

والآن وقف المعدم تحت الفتحة. مدَّ يديه الى اعلى ونط. لم يحصل شيء. تسمرت قدماه في الارضية. تسارعت خفقات قلبه. ثم قفز مرة ثانية. لم تبلغ اطراف اصابعه حتى الى الحافة المعدنية فوقه. فشعر بالدوار ورغب ان يصرخ وان يتقيأ في آن واحد. ونسي ثقل الاكياس حول جسمه. لعن نفسه. شق قميصه وقذف الاكياس الى الخارج من خلال الفتحة. وللمرة الثالثة قفز، فأفلح بثني اصابعه حول الحافة. ولبرهة كان ثقل بدنه كان معلقاً بذراعيه. اطبق اسنانه. سحب جسمه الى اعلى الى مافوق الحافة واطل من خلال الفتحة. وانبطح على غطاء الفتحة القنبي لاهث الانفاس. بعد فترة قصيرة جمع الاكياس ودسها سالمةً تحت قميصه مرة ثانية. واجتاز المعدم ظهر المركب وهو يحس بريح النهر الباردة تتسلق قفاه مع هذا، ففكرة وصوله الى البيت سالماً بعثت فيه دفئاً. لقد آل كل شيء الى مايرام.

وعلى حين غرة انطلق من ظلال غرفة قبطان الدفة صوت مباغت حاد:

ـ من هناك؟

فألصق المعدم جسمه بشدة على ظهر المركب الفولاذي. وأقتحم شعاع من الضوء المكان وانسكب في عيني المعدم. وبما انه اعتاد على الظلمة طويلاً، انبهرت عيناه بالضوء. فتدحرج ونهض وجرى على نحو اعمى عبر الصفائح الفولاذية لظهر المركب التي ندَّ عنها رنين تحت خفقات قدميه. تضرع: رحماك ياالهي. ليس الآن... ليس الآن...

واصطدم بالسياج الحديدي لغرفة المحرك. ولما وقع، احدقت به دائرة الضوء. خرج الحارس: قف. قف. سأطلق النار...

فتوقف عن الحركة. وتقوس بدنه فوق السياج. تشنج حلقه وبكى لافظاً بحدة الالم المخزون في صدره. لقد حوصر. وخانه الحظ. فأمتدت اصابعه لتلمس الحافظة.

شاهد الحارس حركة ذراع المعدم المهددة. فما كان من يده الا ان تنزل بحركة خبيرة سريعه لتسحب المسدس منه وبلهفة أنطلقت ثلاث عيارات. فأهتزت يده بفعل ارتداد المسدس. وترنح المعدم على ظهر المركب. فحاول كبح الالم الشديد الذي اوجع جنبيه. وكما لو انه كان في كابوس تهاوى ببطء. قابضاً على معدته. وارتطم بظهر المركب محدثاً صوتاً مكتوماً. انفجرت الاكياس واندلق الحب الابيض. وفقد جسمه الاحساس لأن الحياة انحسرت من بطنه. وتدفق الدم خارجاً لينقعه ببركة ساخنة. تشبثت يداه بظهر المركب الزلق. فرغب بالصراخ بملء فيه بأحتجاج عنيف ليتسنى للناس في كل مكان سماعة، بيد ان ظلاماً كثيفاً غشي عينيه وانشدَّ حول حنجرته، خانقاً نفثات الكلمات نصف الملفوظة في طوفان من مادة صفراء.

وقف الحارس قبالة الجسم الممدد امامه. وبسرعة دس اصابعه في جيوب المعدم. لم يكن بداخلها سوى الحافظة البالية. فطفحت حبات العرق على جبينه. نخس الجسد هنا وهناك، ثم قلبه على قفاه. لم يجد عنده سلاحاً. لعن الحارس هذا الغريب كما لعن نفسه والدنيا كلها. فأنقلب نحو الحافظة ومزقها ارباً اربا. لم يعثر حتى على اسم الرجل الميت. ولم ينقطع كتفاه عن الارتجاف الى حين وصول الحراس الآخرين.

قال الحراس الآخرون وهم يضحكون بثقة وسماجة:

ـ سوف يعتاد صاحبنا على هذا الامر....

كانت الساعة هي السابعة صباحاً عندما وصل افراد الشرطة الى المنطقة التي وقع فيها حادث القتل. وجدوا المعدم عند قدوم المركب. كان رأسه متدلياً بأسترخاء من فوق الحافة. وحوله انتثر رز الاكياس الخمسة، وهو من النوع غير المناسب للاستهلاك البشري. ومع حبات الرز، انتثرت فتات الرز الصدىء والطين والدم والاحجار. والى جانب الرجل القتيل، عثروا على الحافظة الممزقة الخالية. ولما فتشوا ملابس المعدم، لم يعثروا على هويته. فتقرر نقله الى معرض الجثث في المدينة. كما تمَّ القبض على حارس الامن بعد ان وجهت اليه تهمة القتل.

وبالقرب من مكان الحادث، كانت توجد شاحنات كبيرة وهي تُحمّل بأكياس الرز من ثلاثة مراكب راسية بمحاذاة الرصيف. وفي الوقت الذي كان فيه عمال الرصيف يحملون الاكياس، صبغت خطوط الرز الساقط صفحة الارض بلون ابيض. وداس جمهور ضخم من الرجال والنساء والاطفال على الحبوب الساقطة في الوقت الذي كانوا يتدافعون فيه بالمناكب، بغية القاء نظرة قريبة على الجثة المغطاة بجريدة.

تقاطع

رعد عبد القادر

في التباعدِ ضيعني البحثُ عن زهر المومياءِ
وعن جزر المستحيل وعنكِ
وغيبتُ في خطوتي أملاً . . . أملاً
وارتحلتُ ربيعاً . . . ربيعا
كنتُ أبصرُ عشرين غصناً وسبعةَ
يغرقن في الماءِ. خيطا . . فخيطاً رفيعا
أيفتشن عن زهرةٍ في المياه؟

●●●

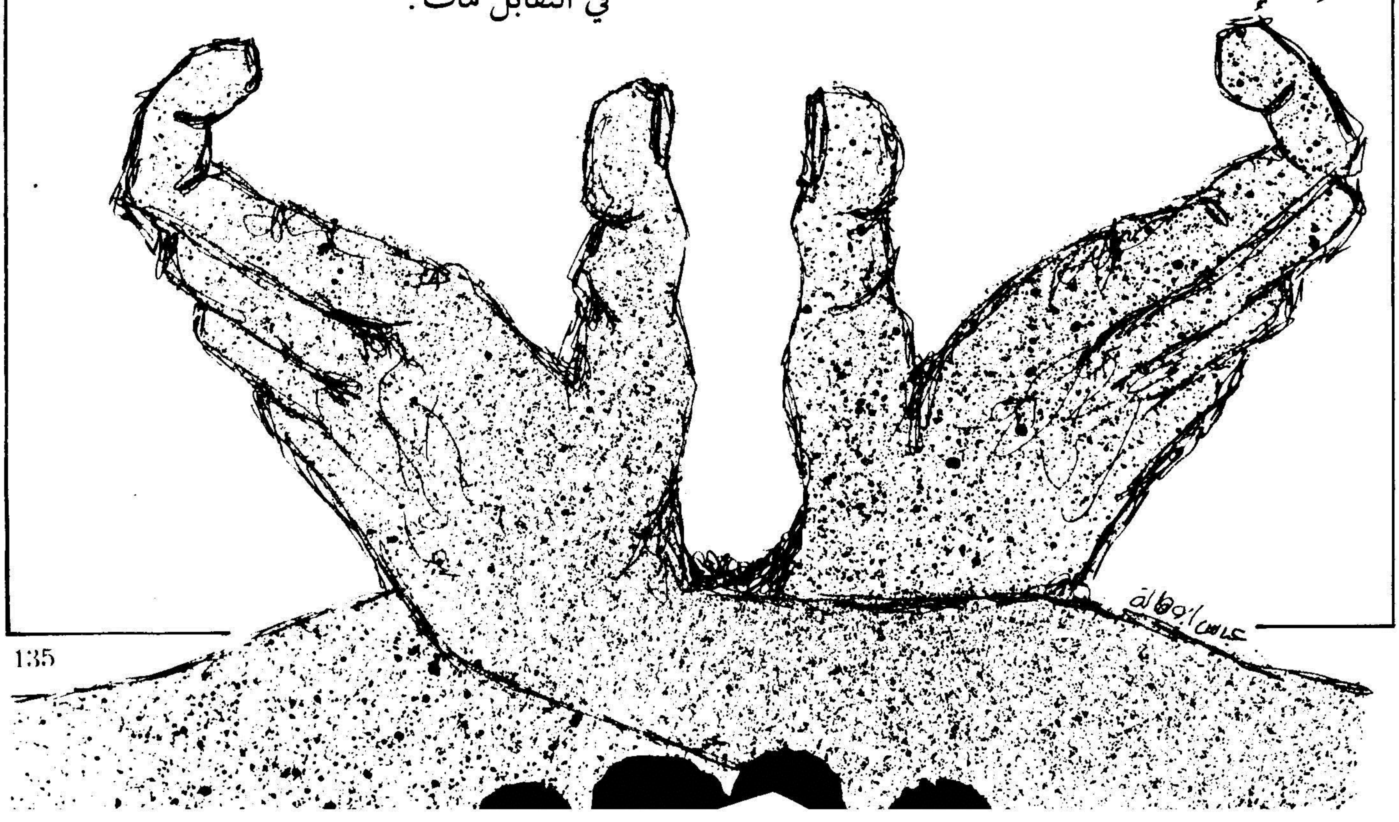
وتناهضتُ في الموجةِ الذهبيةِ
ثم تناثرتُ مثل الرذاذْ
وعلى النارِ والرملِ أطبقتُ كفيَ
حتى نسيتُ الملاذْ
فإذا بي ، أجرُّ المركبَ لوحاً فلوحاً
واصرخ: ياجزرَ المستحيل
وأذا بي ، أجرُّ الحياه

●●●

رغبةً ، في السماواتِ ، أشعلتُها
ومضيتُ دخاناً ، ومضيتُ غيوماً
وامطرتُ ارضَكِ ، سبعاً وعشرين غيمه
هكذا . . . . والصخورُ شفاه

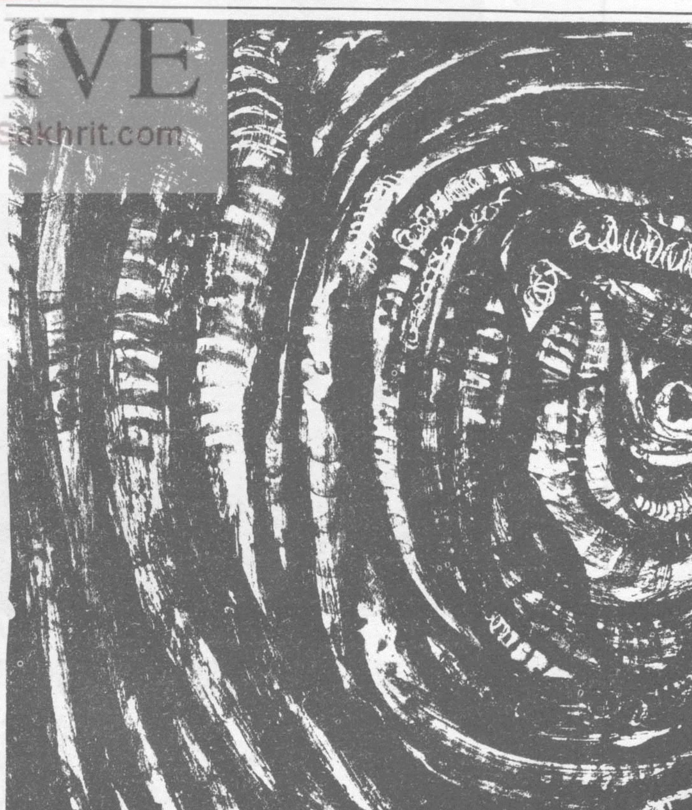
●●●

كان يبحثُ عنكِ ، يسافرُ، يدخلُ
في الحان والأضرحهْ
وينادمُ جنيةً أرهقتهُ
وبيتاً تغرّبَ عنه
وريحاً . . . . ولكنه
في التقابل مات .



الياقوتة

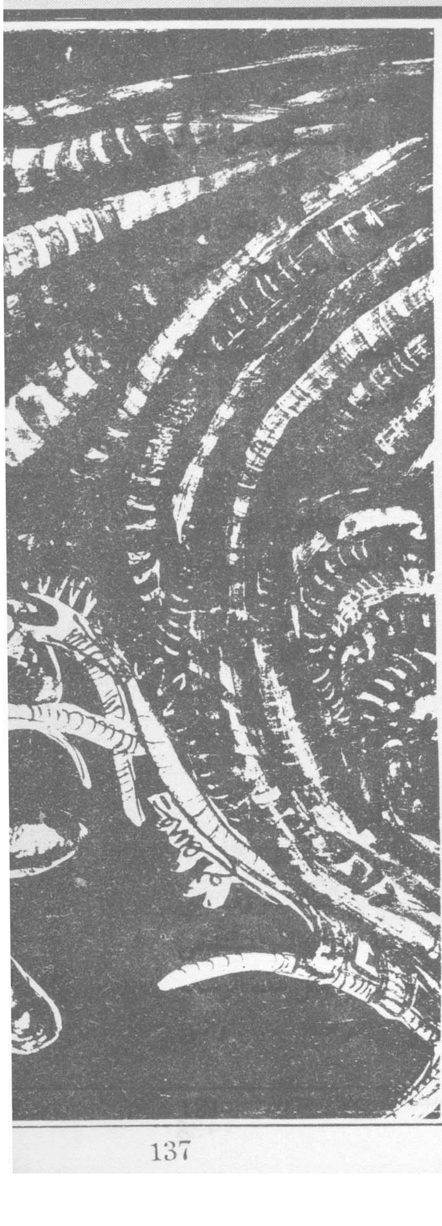
□ خزعل الماجدي



أعودُ

فأحـرق الاوراق والحـبرَ الــذي لوّث ثوبي والـرقى : ارخي لأعشـابي لذيذ اليمّ ، أستلقي بفجـرٍ ألقٍ يرشقُ اوراْدي يمامـاً ابيضـاً يمسَحُ لي روحي فيلّتفُ صخى البرقِ على غصني ويلّتمُ على سوحي ماكـان معي غير صدى صوتٍ ينـاديني وأشباحُ تدقُّ الليـلَ ، هذا ملكٌ يرفـلُ في الاسمالِ تيـاّهاً جليلاً يمسكُ النجمَ ويستمطـرُ بالشعرِ جنـاناً ، هوَ طلاع ربى النعمى شيخي الشـاعـر الاعمى ، سليـل الـوردِ والانسامِ والقرمُ الذي طوّعَ افـلاكـاً وماسمىّ اذ اختار مجراتٍ له وافتتح الطينةَ والجرما ، فهل يحنو عليه الازل المغلقُ والريحُ شمس الشوق . هل يلقي على أسمالِهِ التبرُ وهاجاً صافياً من ثمرِ السدرةِ حتى ينطوي في رحم البـذرة او يمسك عشب الجوهر الغامض والآفاق يرعاها ضباءً تركـلُ الغيم على غرّة هذا البحـر او يغلق نهراً هادراً في البيد ، هذا الملك النـازخُ من مملكـة عليـا ينـاديني ، لكمْ هيجّ فجراً في دمي واختـار ان يبقى بعيداً يصلُ النجمة بالنجمة بالاعشاب ، منهـا أسـرَ الكـون على نخلةِ اهليةِ ، اليها ورنى يمزجُ سلسالاً بماءٍ كدرٍ فالتفتْ الاحرفُ في فيهِ وفرّجنّ له الصعبَ ودوّن لياليه

الثانية



باحلى الطرس، ناداني حبيبي للربى، لابـد ان اتـرك

كأسي فارغـاً اتبعـهُ الآن والقي قدمي في ارضـه الجذلى فنفسي هلكت من لذةٍ حمراء واخترتُ مآفيـه ينـابعاً تداوي عللي تُبرئ جسمي من قشوري.

اني ابصـرُ ياشيخي افـواجاً اتت سكرى وتيجاناً على ثنية هذا الغيم، شمسـاً من قطاف الانجم الـزاهية الكسلى وآلافاً من الجنِّ تقودُ العربات السود للاقصى فخذني نحوها ياشيخ ألقاها وامشي

في منـايـاهـا، اشمُّ الروح في اشجارها واردُ سلواها الى غصنٍ سماويٍّ على العرش.

أدر فوق انـائي حبرك الابيض وأمـلاني بشـدوٍ عبق هيـمان، يستلقي بأمـواهي، يرد الليـل عن روحي ويحميني من التخمة والجاه، ادر ياشيخي الاعمى رضاباً عسلاً فوق لساني واسع بي للقلم الزاهي

•

هوى عنـدَ قطيـع الغنم النـائم في العشب المغطى بالندى نجم

وغطاه سحابُ يقق فوقَ روابيه ولكن الفتى صلى لباريه وناداه المـدى فألتفَّ بالـزهـرِ وارخى قدمـاً فوق طريق المجـد واجتاح اعـاليـه جمال أسرَ العينْ ، وردّ البرَّ برّين وألقى صحف الماضي على روح ذوت من لهبٍ أسنى واجفانٍ هوت فوق خدودٍ زانها الطهـرُ وروّاهـا طراز الخمـرِ شمسـينْ . جمالُ سقـط اليـوم من النجمِ واخفـاهُ عليـل البـالِ في الـروحِ وألقـاه السـما فاشتقَ ماضيـهِ ، سحـاباً غدقاً روّى مراعيه فوافاه الضحى بالكاظماتِ البيد والتيهِ .

أبـنْ يالـيـلُ عن نجم هوى في عشـبٍ مجروحٍ وعـن غابٍ واشــراقـاتِ ممسـوحٍ ، رمى في زيتـهِ نبتـاً غريبـاً هيمَّ الامـواه والغيـمات والقطعـانَ واختـار له نجعاً بعيداً خافقاً يمتدُ في افقٍ كليل ابيض السوح ، أبنْ عمّا يروي عرقك الشائك واسرحْ في غبار الخلقِ للنجمةِ لوّح واربط الطين بصلصالٍ طفا في خاطرٍ ردك مخبـولاً وخـلاّك رفيق الطير والغـزلان وَالاحجـار خلاّك تنـادي شبحـاً يركضُ في صحـراء ايامك لو مسّك عشب ردك الـعـشبُ الى الخضـرة فارتحت على سورك تبكي زمنـاً ضلَّ ومابقى جمال غمرَ الدغل وأرخى فيضه فوق تلال الليلِ أرخىٰ شالـه فوقَ تخوم الارض لو زينّهـا الـركبُ وفُكت فوقها الحجبُ ونامت واستراحت عندها الروحُ واعلاها حنينُ الفتح للشمس وروّاها زلال النبع ، حنّاها دم الفتنة واحتّك بها الافك القديم الاول الصافي ومن لفح الندى الغافي على مخمل اجسادٍ طفت في عُترِ الوردِ .

●

ارتـوى من دمـه العسجدُ والنورُ ، وشدّته شموس القفرِ للصبرِ الجميـل استـوقف البدر وناداه صباح الشاعر الاعمى الى الجنة والحقـل السماويِّ فالقى سرّه في الليـل ، أدى قسمـاً لله واختـار عصاه ومضى فجراً .

حزينٌ ضارب في الارض لايلوي على سهلٍ ولايركنُ في بيتٍ، حزينٌ رابط جنحيهِ كالباز الى صخرٍ وملقىً في عراء الله يلتمُ عليه الطيرُ والعقبانُ ترعاهُ لكي تنهشَ عينيهِ وقد كان الدجى يوماً حبيساً في شراعيه وشمسُ الله حُبلى به قد كان انيساً ألقاً يوقدُ كفيهِ بجمرٍ هوَروح سُعرّت فيهِ، شموس غرقت في كأسه واستسلم العاشقُ للتيه ولم يغلق بابا صوب نورٍ قادمٍ من آخر الدنيا ومن فيضِ مياه الطهر والايام والماضي الذي عُتق دهراً في دماه وطفا فيه، وألقى فوق عينيه بريقاً أصفراً وازدان شاطيه له اثواب، قديس عفيف ورع يحملُ في راحيه تيجان اقاحٍ دررٍ ينسكبُ الكوثر من فيهِ ومن جمرِ مآقيه، عجيب خلط الشمس بماء العمر فانشقت له الاغصان وارتاحت اليه الجان يُلقي الغسق المحزون بالألحان والصحوَ بترديد تعاويذ الرقى والسهد بالندمان أمير ملكٌ في آخر الليل وفي اولهِ بدرٌ جليلٌ سمِّه ماشئت تاريخ جنون عاشقٍ، سيل من العشاقِ انسابٌ واسماءٌ من الماشين في كوكبة الحب، جميل عاشق في الارض يرتاحُ على سورٍ من اللبنى وانهارٍ من السكر لهُ الحلوةِ والتينِ، فهل يهتزُ هذا العالم الراكدُ مثل الوتر المشدود في العود على ايديه، في ليلٍ بهيمي سيُنتهي أمره يعلنُ في البرِّ بأن الغامض المجهول في كفيه، هل يمسك هذا العاشق التائه بالسحر العجيب المختفي في الاحراف التعبى وفي الحكمة والسدرة، في سفر البروج الاصفر الملقى بأفواه سكارى الكلمة العلوية الاولى أفقْ ليس لك الآن سوى ان ترشقَ الماءَ بنيرانك كي ترفع طهراً أبيضاً في الناس بين الحين والحين وتمشي زاهياً بين خراب الارض، هذي روحك السكرى تزد عمقاً سفوحَ الماء تُلقي الشائك الاول بالناعم والآخر بالقادم ترميها بقاعٍ يابس يرفع في الاكوان أحياءً ويلتاذُ

بنبعٍ عامر كم كانت الانجمُ سوداء وكم غنت لك الاشجارُ واختارت لك الفردوس بيتاً طيباً حلواً وبستانا ولكنك ماامسكت منه غير طيفٍ شاردٍ في الليل ماامسكت غير الليل منساباً وجذلانا.

●

هوى غصنُ شذاتي
وارتقى الطيرُ لتدبير أذاتي، فهوَ عندي رهجُ يصعدُ من شمس فلاتي، وسرابُ قلقٌ ينزلُ من غيم رفاتي وينابيعُ ارتوت ليلاً بماء الحيوان هكذا أبقى أنادي الشُعريانْ
بلني الهدهدُ واشتّقَ رحيقاً من شفاهي، ورمى البحرُ الى كفي جرارا من خمور عتقت دهراً وشابت بلها النورُ زمانَ النطف الاولى واخفاها هديلُ شفقي ورمى لي عطشي الماء النقي وطفا الشربُ السجاحُ الودقي تحت ماالحتك من الانسام في ثوبي وسوّاني التقيّ
ربما الحاكم في النوم يهدُّ النومَ والطيفَ الذي علّقهُ طيراً بلاخفقٍ ويرتاحُ بذات الصدع فامسح شفق الطارقِ من غيم سما الغاسق واحمل طرر الطينِ وزينها بزهر الآمسِ والكبشِ وبالجديين والنجم البعيدِ القلق الخافقْ فها أنت بهيّ الروحِ امسكت بلوحِ الخلقِ واخترت بان تذبحَ غزلانكَ والشمسَ عليه صحت بالناس انا أول حرفٍ فوق هذا اللوح ألقاه مدى الأيام والنجمُ الذي مازال خفاقاً بأقصى الكون والساكنُ في الارحامْ انا القائمُ بالانسامْ، الهائم في البرّية الاولى انادي الله والكون الخرافيّ الذي يبزغُ ملتفا، واسعى نحو نجم ذابلٍ يضعنُ في المنفى فالقى بعض ماألقى وحيداً قلقاً يلعنني الطيرُ وتطويني ثعابيني وألقى بعض ماألقى من النجم ولكني أخيراً ارعوي ارجعُ من نجمي الى طيني.

الشرفة

سلام كاظم

بكابة الامراءِ انقذتُ السراجَ من السقوطْ
وشربتُ من كأسِ النديمِ رمادَ تاجي
لأضيءَ مملكة الغبارِ على رتاجي
لاغيث بستانَ الكروم ،
لارتقي كالطفلِ آجرَّ البدنْ
لافكَّ عن صحوي سياجي
وأنا السقوطُ ،
ولا سراج سوى سراجي
ـ ماذا تحاولُ؟
ـ ان يكون البحر لي
لأكونْ
فأشفقْ على احفاديَ الامراء ،
إشفقْ ريثما يتطهرونْ
هم يكتمون سوى الذي فضح القرنفلْ
هم يفضحون سوى الذي كتم المحارْ
هم يعزلون عن الهواء رمادَ تاجي
هم ياسراجي
يتعثرون بجلد مرآتي وينكسرونْ
هم يرحلون مع السفنْ
هم يغرقونَ مع الصواري
فأشفقْ عليَّ وخلّني ،
أبني واهدم في تلاطم موجتينْ
ندمَ الخليفهْ
عَلَّ الذين جذبت قاربهم الى غضبي المشعْ
ينجون من شركي ،
ويختطفون من يدي الحقيقهْ
لأكاد اصرخ ان هذا البحر في بدني ،
وصرت أنا غريقهْ

ـ ماذا احاول ان اكونْ؟
الشرق في المرآة خوفٌ فاره
من سرّةِ التفاحِ يطردني اليه الميتونْ
والبحرُ هذا الارنبُ الوحشيُّ يقفز من مخيلتي
ويقوم من شجري بغار فاسد،
والكائنات تطوف من حول البخارِ،
وطائرُ التفاح في المنفى يموتُ،
فأرشق المرآة بالموتى،
وتندلقُ المعاصي
وسهيل ينجرُ لي سريرا، بارداً
ليجيء من نسلي قصاصي
وأنا بقوّة ان أكونَ،
أُريحُ عيني من مراقبة السماء،
لانتهي غسقاً،
لاغرقَ في الأقاصي
هذا خلاصي
وسهيلُ صوّتَ في العمى
وعمايَ صوّتَ في الدروبِ
حوّا . . .
حوّا . . .
هبط الملاكُ من السراجِ،
وعلّقَ الأجراسَ في برجِ المدينةِ،
واختفى أولادُ آدم في الظلالِ،
وجرّحوا بالخمرِ والدفلى شحوبي
وارتجّتِ الاجراسُ حتى قامت الانثى،
فلطخَ بطنها باريجِ رغبتهِ ونادى؛

خمرةَ الرحمن،
ياغابَ الشفقْ
في النبعِ ذو بي

وبكى
وباركني
وغابَ،
سمعتُ في النبعِ ارتطامَ محارتين،
ورعشةَ الانثى،
وكان الطفل يومضُ في السراجِ،
وكان ينتزع اليمامةَ من غروبي
فرأيت ظلّ الله،
يلتقط الطواحين البريئةَ والسنابلْ
ويذوب في كوبي
وأنا سكرتُ،
وشعَّ في بدني الملاكْ
وسهيلُ صوّتَ في العمى

وعماي صوّتَ في الدروبِ
حوّا . . .
حوّا . . .
هدأ السراجُ ،
وأولُ الامراء أطلقَ للظلامِ خيالَ قاتلهِ ،
وخبأ بذرةً بيضاء ،
منتظراً مناخَ الشرقِ ،
حتىٰ بانَ رأسُ المعمدان ،
وطافَ في غدهِ ،
وأمطرَ شرقُهُ حجراً ،
وعجّلَ بالغروبِ
وبأمرهِ الملكاتُ شقّقْنَ المرايا ،
واندلقنَ من الصليب
الأجلِ هذا أوّلُ الأمراءِ ،
بعثَر في ابن آدم والظلامِ أريجَ كوبي ؟
برمادِ هذا الشرق كفّنتُ القتيلْ
وبكيتُ سنبلة الشعوبِ
ودفعتُ بالصلبانِ للوادي ،
وأحرقتُ البخورْ
ودفنتُ في بدني حبيبي
وأودُّ لو يأتي الغمام من وردِ تكويني
- ليثّني ذهباً وفضّهْ
وأودُّ لو سرب اليمامْ
يأتي ليلتقط النثيثْ
ليطيرَ في فضوات تكويني
وأودُّ لو اني احلّقُ لطخةً بيضاء ،
أبدأ بالتلاشي
واعبر شكلي للاريجْ
متحرّراً من قشرةِ الطينِ
لأعلّقَ الأجراسَ في برجٍ خفيٍّ ،
شاهقٍ ،
مغرٍ ،
لأشرقَ بالرنينِ
رقْرقْ خرابكَ ياسراجي
وانقذْ من الظلماتِ والوديان طفلي
وافتحْ رتاجي
وأعِنْ خطايَ على الطريقِ ،
وخلِّها تفضي الى دارات اهلي
جبلُ الخليقةِ لم يعرْ بدني صلابة ان اكونْ
أولا أكونْ
حتى سقوطي كان رخوا ،
هكذا كالريشِ يجذبني بخارُ الميتين ،
وكنتُ اجمعُ في الطريقِ رؤوسَ نسلي
وأريجَ تفاحاتِ حوّا
وعظامَ خيلي
لاشيء في الوديان ،
لااحد سوى «مهدا» ،
تهدهد بالذراعين الغمامات الثلاث ،
وكنت مرتاباً أحنُّ لمضْغِ زنبقةٍ ،
ولم اخترْ غمامهْ
فرأيت مهدا تحمل الارضين نسلَ النجمةِ العذراءِ ،
عطرَ الطينِ في كفنٍ ،
وتصعدُ للسماءْ
وظلالُ رحلتها تزبّرُ فوق جثماني مواقيت القيامهْ
وقتي تهرّأ ،
صرتُ عن بدني غريبا
لطخةٌ سوداءُ تصعدُ من يدي
وترشُّني عشباً مريبا
وإذ آلتفتُ الىٰ السراجِ ،
رأيتُ ابراجي تميلُ ،

وكانت الاجراسُ تصدأ .
دارتْ على قلبي الرحىٰ
ويدُ الزمان على الرحىٰ
وضّاحُ نامَ وماصحا
لَكأنَّ في صوتِ الرحىٰ
كان الطريقْ
خصراً وزناراً يضيقْ .
حتى آمحىٰ
أنانسلُ آدم ،
خلف قوسِ الوحشِ هيأني الظلامْ
نقشاً على صدفٍ مسنْ
لم اعترضْ
بيدين غاضبتين هيّأت احتفالاً مرعباً
ودفنت في تمثالي الوحشيِّ قلباً ضائقاً
وجذبتُ خيط القوسِ ابعدَ من صدىٰ صوتي ،
واعمق من ذبولِ قرنفلهْ
متوسِّلاً أو مأت لاتخطى ؛
تبرَعْم
ايها السهم الاخيرْ
عبثٌ عبثْ
لا شيء الا الصمت ،
لاجدوى اذن
الوحش خلف القوس هيّأهُ الظلامْ
نقشاً على صدفٍ مسنْ
سيدسُّ في بدني نبيّاً ضائفاً
سيقبلُ القوسَ الأميرْ
وسيجذبُ الخيط
الظلامُ معي وضدي الآن ،
أصرخ ،
أملأ الآفاقَ سخريةً ،

وأومىء أنْ تقدّمْ ،
ها هنا في القلبِ ،
لاتخطى ، ؛
تبرعمْ ايها السهم الاخيرْ
في الجوهر الفرد المغيِّر لا المغيرَّ والمحيِّر لا المحيرِّ
والمسهرِّ لا المسهر والمسيرَّ لا المسيِّر والذي سجدتْ
لهُ
الاشجارُ والاحجارُ والأنهارُ والمرآةِ والمرئيُّ ،
عطـر الطـين والتكـوين يصـرخُ ، ايها القلقون لا
تاريخ لي
أنا ثابتٌ في النورِ أُمطرُ شهوةَ التفاح في اولاد آدمَ ،
آيتي الدرْدورُ إنْ طغتِ آلصواري
فرسي البراري
وككوكبِ اجري ،
ويتبعني مداري
ولاجل هذا تطلعون اليَّ من خيطِ الكفنْ
وترقوقون سراج داري
وأقولُ لا تاريخ لي
فـأنا المقيمُ ،
أنا المقامُ
فرسي رخامُ
أفقي سخامُ
قد يستوي وحشاً من الآجرِّ ،
يمحو كلمة التفاحْ
ليحفَّ في بدني اليمامُ
سقطتْ من المرآة عترةُ آدم الشرقيّ ،
وانتشر الظلامُ
وأنا الكلامُ
وصداي صوّتَ في جرار الفردِ ،
والأمراء ناموا



احمد خلف والخراب الجميل

عبد الجبار عباس

قد لا يكون مهما ان نعرف على وجه التحديد ما الذي «نفث» القصاص «أحمد خلف» من نفسه في صفحات اقصوصته الطويلة (الخراب الجميل) فتسرب الى شخوصها وافكارها مضمنا متكتما حينا او مفتضحا مقسرا حينا آخر. ولكنّ استعادة ملامح الشبه والتكرار بين (الخراب الجميل) وقصص المؤلف القصيرة في مجموعتيه تدلنا على ما تسرب من (نزهة في شوارع مهجورة) في «رجال» العمل الجديد، ومن (منزل العرائس) في اطراف من تجارب المرأة فيه. ان قراءة (الخراب الجميل) على ضوء عطاء «احمد خلف» القصصي ترينا ان المؤلف وزّع نفسه وتجربته الحياتية والفنية بين (محمود) و(يوسف) فالتقت جوانب اساسية مختارة من التجربة باحلام خاصة في الحياة والفن فاقصت العمل عن ان يكون سيرة ذاتية كما يؤكد محمود بشأن مشروعه المسرحي. ولن تعدم ان تعثر في شخصية (محمود) على الكثير من (احمد خلف) تجربة وطموحا في الادب وتوقا الى الحب، وربما حتى نفسا ومزاجا: (هكذا انت دائما كلما آذتك الدنيا تبدأ بطلب النصيحة وعندما ينصحك احد تنفجر بوجهه في الحال ـ ص ١٢٣). احسب ان شخصية (محمود) كما عكست (الخراب الجميل) هواجسها واحلامها بعث وامتداد للشخصية الاثيرة لدى الكاتب في مجموعته الاولى (نزهة في شوارع مهجورة): تلك التي التقت فيها عناصر الواقع والحلم والنضج والطفولة والتوفز والتوق الى الحكمة.

ولأن بدا الطموح الى «تكبير» وانضاج الهواجس والرؤى المبثوثة في القصص القصيرة عبر عمل «روائي» امرا مشروعا لدى ايما كاتب، وظاهرة متكررة لدى قصاصينا الشباب يحق للنقد بالمقابل فحص الاركان والادوات اللازمة والمسعفة لتحقيق بناء روائي متماسك نابض بحياة جديدة لا يعود العمل الجديد بفضلها نسخة مكررة باهتة ـ مهما كبرت حجما او اتسعت حدودا ـ لتجربة سابقة.

والحق ان وضوح التجربة القصصية في (الخراب الجميل) يضيء هدف القصة ومغزاها ويأتي مشروع المسرحية (ص ١٥٩ ـ ١٦٠) ليدل عليهما ولكن .. ثمة اسئلة تثيرها قضية الحبكة والبناء.

هل كانت حبكة (الخراب الجميل) تتوفر على تحقيق التوازن والتناسب بين اركان القصة وبين وجوه الشخصيات واصواتها؟

تكاد القصة تخلو من الاحداث «الاساسية».. فكل ما يحدث فيها شيئان: مشكلة محمود مع ليلى في المجلة.. وقرار «خيرية» ان تعمل... وبين الشيئين يمتد حشو من تفاصيل يومية لا تحول دون الاحساس بأن (الخراب الجميل) كانت ظامئة لان تكون أكثر اشباعا وامتلاءا بسبب اهمال الحبكة لامكانات الثراء وتكامل البناء.

● تظهر (ليلى) في المفتتح الواعد ثم تختفي فلا تعود الا كصورة أو ذكرى تستعاد عبر تفكير محمود ويوسف بها. ولا نكاد نرى (مها) في القصة مع كل ما نسمعه عن خبرتها وتقبلها ـ وهي المطلقة ـ في عالم الرجال.

● الحـدث الـذي يكـاد يكون مركزيا لبناء «العقدة العاطفية» عليه ولاهميته البـالغـة في العـلاقـة بين محمـود وليلى : (حـادثـة اللقـاء العـاصف السـريـع المنتهي بصفعـة على وجـه ليلى في غرفـة من المجلة) يستعـاد كخبـر أو ذكـرى بدلا من ان نراه كمشهـد تفصيلي مادام له هذه الاهمية وكل هذا التأثير في حياة محمود ومسار القصة . .

● بعد ان تنقل المؤلف بين صوتي يوسف ومحمود بدا وكأنه يتعجل الخـلاص من أزمـة يوسف كمن فرغ من الحـديث عن جانب من مشـاغله المتعـددة ، فعجّـل بسفـره الى باريس لتخلو الساحة كلها لمحمود وعلاقته الثلاثية : مها ، خالد ، ليلى :

(انقطعت ليلى عن المجيء الى المجلة بعد ان تركها يوسف وذهب الى فرنسـا بحجـة الدراسة والعمل ، ومها اتخذت قرارها الضار له وتزوجت من الرجل خصمه الاول في المجلة . .) .

هكذا فجأة وبلغه اخبارية جافة ينقطع ويغيب جانبان اساسيان مرة واحـدة من عقـدة الـرواية ليبقى بعدها السبيل مفتوحا لاعادة المياه الى مجاريها بين محمود وليلى . . . وهذا ما كرس له المؤلف النصف الثاني من القصة بدءا من الفصل السادس (ص ١١٦) حتى النهاية .

يتنـاقض توسيـع حدود الـرؤية الموضوعية في أيما عمل «روائي» مع النـزعـة النرجسية التي تجعل من العمل القصصي مسربا لانانية تنشـد في الكتـابـة محض التنفيس والخلاص الفردي ، مما يتسبب في الـتركيـز المفـرط على جانب من العمـل تهمل بسببـه الجـوانب الاخرى . إن تسمر القصة عند صوت محمود وتسخيرها الاحداث لصـالـح رؤيتـه وحـل أزمتـه تسببـا في جملة التغيرات المفاجئة دون تمهيـد : (زواج مهـا ، عودة ليلى الى محمود ، رضى الاب عن عمل زوجـة ابنـه بعـد معـارضـة شديدة . . .) ، وكل ذلك يدل على ان طغيـان الطـابـع القصصي ـ لا الـروائي ـ على (الخـراب الجميل) يسمح بأسئلة ليست في صالح (فن) الكاتب :

● لم كان المرور العابر المتعجل بقضايا تبدو لمحمود مهمة ثم اهمالها دون متابعة : مسألة التفكير بامكان العودة الى التنظيم (ص ٥٨ ـ ٥٩) .

● كيف بدت (ليلى) قبيـل النهـايـة «متغيرة» امام عيني محمود : (لو كنت رايتها كم تغيرت ليلى ، نعم تغيرت كثيرا ـ ص ١٩٥) . . ربما كان ثمة اشياء كثيرة يعرفها المؤلف ولكنه لم يجد لها مكانا في السياق مما اضعف الحبكة وجعل الايقاع بطيئا والسياق مكتظا باشياء قد لا تخدم العمـل ولا تضيء ما قد ينطـوي عليـه من احتـمالات الثراء ، تلك التي تتركـز خاصـة في تطـور (مهـا) و(ليلى) فقد بقيتا في الظل البعيد ، واستأثر (محمود) بعد سفر (يوسف) وحل مشكلة (خيرية) في العمل بالصورة كلها مع (خالد) ومن ثم مع (ليلى) . .

● لِمَ تختلط لغـة المـؤلف ولغة الشخصية في منلوغ مرتبك تشي لغته ببعـده عن ذهن الشخصيـة التي يفترض انها تفكر بهذا المنلوغ وهي تحت تأثير السكر :

(أيلجآن الى الصمت أم سيتذرعان بوسيلة أخرى؟ واذا ذهبت جهـودهما أدراج الـريـاح ، فأيـة حالـة سيصلان اليها؟ إنني نسلهما واعرفهما معرفتي ليدي هذه ـ ص ٣١) .

● لِمَ يهتز البناء الداخلي لشخصية محمود عبر منلوغ يقود الى اسئلة غريبة غير متوقعة تجسد وساوس «مفاجئة» خاصة بمحمود :

(تـرى لماذا يشغـل خالد نفسه بامور خارج دائرة اهتمامه . . لماذا لا يفكر بامور اخرى؟ أهو حريص الى هذا الحد عليه ام عليها أم تراه يجد متعـة خاصـة في ذلـك كله؟ من المؤكد ان سؤالا كهذا سيكون أول الاسئلة التي يجب ان يتوجه بها اليه ـ ص ١٨٧) . .

هكذا فجأة تنبجس الشكوك اللا مبررة أزاء (خالد) : الصديق الصـدوق المنتمي ، زميـل العمـل المسؤول ، وبعد بضع صفحات تتكفل جملتا حوار عابرتان بالاجابة عن الاسئلة :

(ـ لستُ أدري لم تحرص على علاقتي بها؟

ـ ليس هناك أمر غريب ـ ص١٩٦) !

هكـذا يتـوهم المؤلف انه يضاعف من ثراء حيـاة (محمـود) الـداخليـة حين يمـد فجأة هذه الخيوط الفرعية الباهتة ليقبرها بعد حين بطريقة باهتة .

● أليس غيـاب الاتسـاق بين المقـدمات والنتائج أبرز مظاهر فشل الحبكة في أن تجمع الخطوط الى بعضها عبر سياق درامي نام تحكمه الضرورة الفنية لا الاختيارات العشوائية .

تصرخ (نجيبة) الام أزاء عزم (خيرية) على العمل في ثلاثة مواضع من القصـة : (صـدقني سيقتلونهـا ـ حقا سوف اقتلها ـ سأقتلها ص ٢٩ ـ كلا ساقتلهـا وأقتـل نفسي ـ ص ٣٨) ، كأننا أزاء مشهد منذر بكـارثـة عاصفـة من «مسرح القسوة» في تراث الدراما الاوربية . . فمهـما افـرز الواقع الريفي العراقي تطرفا في السلوك والمواقف يبقى

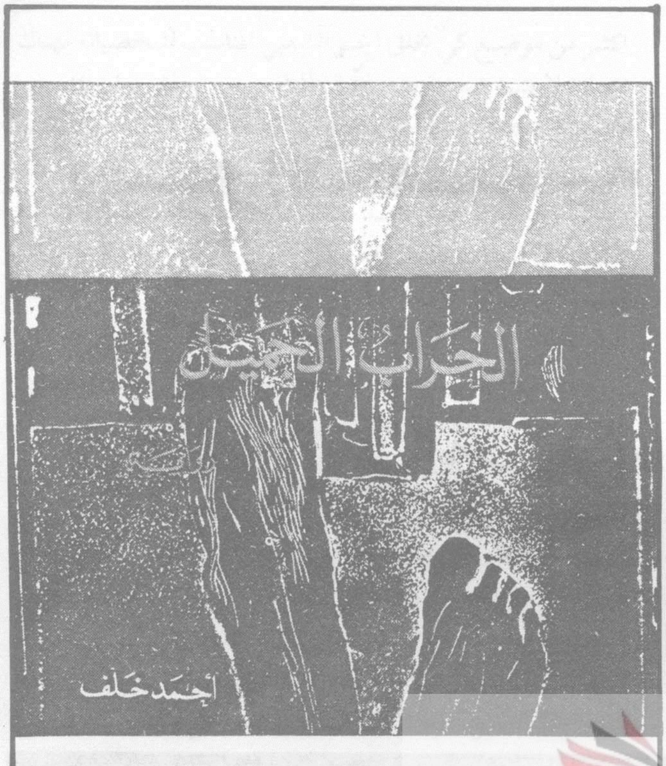
وعيـد الام غريبـا على سياق القصة وطبيعة الشخصيات : فها هي (خـيريـة) بدافـع نبيـل من مسؤوليتها أزاء ذويها قد باشرت عملها دون ان تقدم أم الزوج الغاضبة لاعلى القتل ولا على سواه ، فأي اتساق في منطق الشخصية إذن؟ وأية صلة بين التمهيد والنهاية؟

● لم كان الاداء القصصي ضعيفا متعثرا غير مرة لا يكاد ينهض فيه التعبير الى دقة القصد :

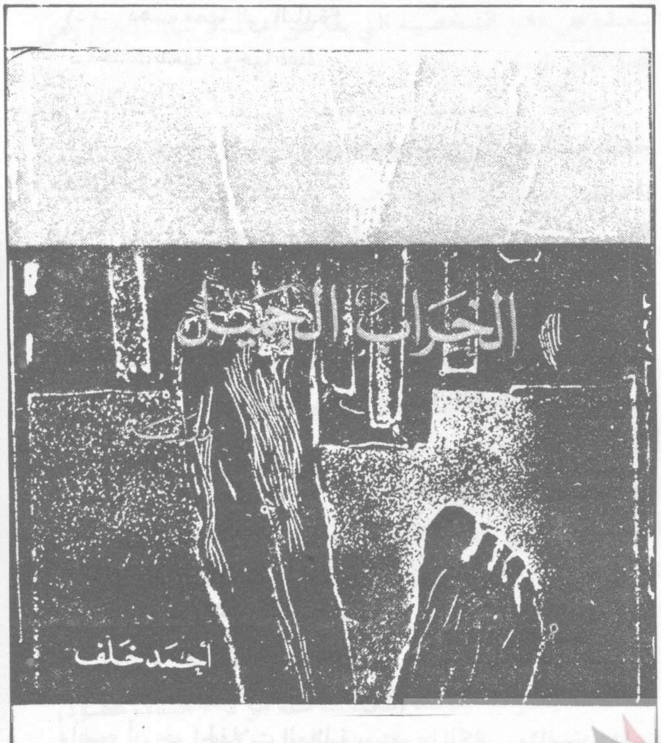
(العائلة تستعد لتناول فطورها لتذهب الى اماكن عملها ، وكان قد انهى مهمته في دورة المياه ـ ص ٣٣) .

●لم كان ضعف الحوار واضحا متفشيا يختلط فيه منطق الاشياء :

(ـ من ذهب معها الى البلدة؟
ـ اخذت معها زوجها فقط.
ـ والاطفال؟
ـ ابقتهم جميعا واخذت معها الصغيرة ـ ص٣١) أو تمسي اللغة فيه غريبة «تراثية» دون مبرر:
(ـ ماذا وراءك يا أمي؟
ـ لا شيء ألا تريد عشاءك؟
ـ كالعادة ـ ص٩٦).
أو تخفق في الايهام الضروري بأن الحوار طبيعي وان التفكير «واقعي» مرتبط بالبيئة، لتدل على انسياق الكاتب وراء اجواء «قراءاته» المترجمة:
(ـ من تعنين. محمود؟ إنه يرتاد احد البارات... هل ترغبين في زيارة قصيرة للبار؟
ـ أوه، لا بالطبع. ترى لماذا يذهب الى البار عادة؟
ـ لكي يشرب ويشتم الناس هناك.
ـ ليس دائما، ولكن امثاله فقط
ـ وهل دخلت بارا من قبل؟ ـ ص ٩).
واضح أن جو الحفلات العائلية يستهوي الكاتب مؤلف (منزل العرائس).. لذا كان منسجما مع نفسه وفنه في الصفحات الاخيرة من القصة.. حتى لغة السرد تمسي طلية امينة بعد ان كانت تتعثر وتكبو غير مرة عبر السياق. وكانت الرسالة ـ القبلة المفاجئة ـ عودة الى النهايات «التقليدية» في القصص العاطفي التجاري: الانبعاث المفاجيء للذكرى البعيدة والعزم على دفن الذكرى (ص٢١٨ ـ ٢٢٠).. هنا يبدو (محمود) وقد صفى اشكالات دراما (الخراب الجميل) لصالح نفسه التي اتعبه البحث عن سبيل بنائها بحيث لا يصح أن نسأل مع (خالد):
هل تهدأ الصيحة ويستكين محمود... أم تراه سيتمرد على كل شيء ويعود من جديد ذلك العابث الذي لا يعرف ماذا يريد وماذا يجب عليه أن يفعل ـ ص٢٢٢)، فقد تكفلت الخطة المرتبكة للقصة بتهدئة الصيحة على طريقتها الخاصة. وكان لدى المؤلف او لدى محمود كما يفصح مشروع المسرحية (ص ١٥٩) اصرار قاطع على الوصول الى هذه النهاية.. ومن أجل ذلك.. مهّد لهذا الوصول بجملة علاقات أو خطوط متشابكة على غير ما نسق متطور تدل على بعض آثار (الخراب الجميل) الذي غالبا ما تأتي «الاشياء الجميلة» نتيجة له، وهو ـ أيا كان ـ (ينبغي تصويره في المسرحية على انه خراب جميل ـ ص ١٥٩) ضحى من أجله المؤلف بقوانين الحبكة الدرامية العضوية المتقنة فلاحظنا ضعف وتقطع وارتباك خيوط النسيج القصصي بسبب غياب الاهتمام المتكافيء بعناصر القصة وشخوصها والانحياز النفسي الواضح الى (محمود) دون سواه من ابطال وضحايا (الخراب الجميل).







رسم الشخصية في رواية «الخراب الجميل»

صبري مسلم

شخصيات الكاتب أحمد خلف في روايته «الخراب الجميل» مستمدة من واقع الحياة وهم ممّن نعرفهم ونلتقي بهم كل يوم، إنها شخصيات مباشرة لا رمز فيها ولا غموض، وقد اعتنى الكاتب عناية خاصة برسم شخصيّاته فنحن نحس تماماً بقلق محمود ومعاناته، لقد كشف أحمد خلف عالم محمود الداخلي وأعماقه وصور ضياعه ورعونته أحياناً، رأيناه وهو يحبّ ويكره ويغضب ويتخاذل. وكان إطار هذه الشخصية بارزاً واضحاً وأعني باطارها البيئة التي تحيط بالشخصية وجذورها داخل هذه البيئة، لقد بد أنا نعرف عن محمود أكثر مما يعرف أحمد خلف لاننا نكمّل صورة محمود من خلال معرفتنا باشخاص يشبهونه وهم كثيرون في هذه الحياة.

وحين تخلّى محمود سعيد عن تنظيمه، يظلّ الأمل بعودته قوياً وحسناً فعل أحمد خلف حين فتح له باب التوبة على مصراعيه الأمر الذي لانجده في روايات أخرى طرحت الموقف ذاته، ففي الاغتيال والغضب للقاص موفق خضر على ـ سبيل المثال ـ تظل خطأة سمير أحمد رؤوف تلاحقه حتى تجهز عليه وتقضي على الأمل بعودته إلى طريق الصواب، كلاهما خرج من التنظيم بعد ردة تشرين وأعني بهما محمود سعيد وسمير أحمد رؤوف، ولكنهما يختلفان في اخر المطاف، كأن القاص أحمد خلف أراد أن يقول ان الشخصية التي تحمل البذور الخيرة ستعود في يوم ما إلى صفوف الجماهير المناضلة على الرغم من انها تمردت في ظروف خاصة أو يئست، وهذه سمة إنسانية فطر عليها الانسان، فكلنا نضعف وقد نتراجع ولكن المحصلة النهائية هي أن نحث الخطى إلى الأمام مؤكّدين ايجابية مسيرتنا، ان محمود سعيد سيعود إلى صفوف التنظيم في يوم ما، هذا ماترهص به الرواية وما نستنتجه من خلال السياق حتى كأننا متأكدون من عودته.

وكأن محمود يبحث عن نقيض صورته فيجد هذا النقيض في صورة خالد «فالقدرة الايجابية في شخصية خالد هي التكملة والنقيض المنقذ للفوضى الذهنية لدى محمود»، وبقدر ما كان محمود في تلك المرحلة الخاصة من حياته متمرداً كان خالد ملتزماً، بل ان صورة خالد قد تقترب من المثل أو النمط من خلال التزامه الشديد بمبادئه ومبادراته الايجابية انه شخصية منسقة تعرف ما تريد، وقد حاول الكاتب كشفها من الداخل بلمسات فنية مركزة، إلا اننا لانحسها كما نحس بشخصية محمود، ان محمود شخصية نامية وأصيلة وقد استأثرت كثيراً باهتمام المؤلف فحجبت عنه الاهتمام بالشخصيات الأخرى وبالقدر ذاته.

وهذا مانحسه أيضاً حين نحاول رسم صورة ذهنية لتلك السيدة المطلقة في الرواية مها اننا نتصورها امرأة شهية مثل طبق حلوى، وهي ذات رغبات قوية، وحين تهب غاضبة في وجه محمود سعيد الذي لطمها بطريقة بربرية نجد اللعنات التي صبتها عليه هي بعض ما يستحق... إلا ان مها ظلت مرآة تعكس صورة طيش محمود ونزواته وليس أكثر من ذلك.

وقدلعبت ليلى دوراً أقوى من ذلك الدور الذي لعبته مها في الرواية، فقد أحبت محمود في البداية، ومع اننا نرى ليلى برفقة يوسف في مطلع الرواية إلا اننا نحس بان ليلى عاشت تجربة حب مع شخص اخر، وهي باحساسها الانثوي تشعر بان محمود يصلح لها أكثر من يوسف، ولكن معاناة ليلى في الرواية ظلت دون معاناة بطل الرواية محمود سعيد من حيث العمق والمساحة. وقد أتاحَ المؤلف لشخصية ليلى أن تجرب ويبدو انه يرى ان المراة العصرية من حقها أن تفعل ذلك، فكما ان لـ «محمود تجربته فان لـ «ليلى» تجربتها هي الأخرى، وهي من يحسم الموقف في خاتمة المطاف، اذ انها تعرف ما تريد على العكس من شخصية محمود القلقة.

لم يكدس أحمد خلف أحداثاً كثيرة بمعنى ان الشخصيات لم تتحرك في اطار واسع جداً من الاحداث، ولم تسر الشخصيات بخطوات طائشة بل حدد لها أحمد خلف خطواتها وبرر هذه الخطوات وتوقع لها ردود فعل اعتيادية، لم يغرب كثيراً في أحداثهِ ولم يستعن بالأخيلة فكل أحداثه يمكن ان تقع، وميزة أحمد خلف ليست في مسار احداثه وانما في مواقف شخصياته إزاء تلك الأحداث، وقد رسم الكاتب هذه الشخصيات بلغة سرد بسيطة غيرمعقدة كما تحدث عن شخصياته بضمير الغائب ولم يستخدم تقنيه سردية غريبة او جديدة، وكل ما تحتاجه لغته اثناء عملية السرد هو العمق والايحاء، ولم تخل لغته من هاتين السمتين ـ في بعض الأحيان

ولم تختلف لغة الحوار عن لغة السرد لدى الكاتب، فهي الأخرى غير متكلفة وقد أوردها بلغة فصيحة مبسطة لانحس انها مقحمة أو مفروضة على وعي الشخصيات وطبيعة حديثها العادي. ان أصوات شخصياته ظلت مألوفة وليست شاذة خاصة حين تتحدث الشخصيات الشعبية مستمدة حديثها من تراثها الشعبي الذي يشكل ركيزتها الثقافية، فهذا والد محمود يغني من وحي معاناته وحنينه إلى قريته ومزرعته «هلي، أخ هلي، لاياهلي الظلام، لارحم عدكم «هلي آخ هلي، تره العزبة سبت كلبي سبي» إنها أغنية شعبية أضافت لوناً أصيلاً لتلك الشخصية الشعبية، أوحت لنا بطريقة زحام عميقة ومركزة بآلام الفلاح حين يترك أرضه وريفه كي يضيع في المدينة. ومثل هذه اللقطة الشعبية لقطات أخرى عمقت احساسنا بالشخصية في الرواية ومنها حنين والدة محمود الى زيارة المراقد المقدسة من خِلال مونولوج يدور داخل تلك الشخصية. ويستفيد الكاتب من معطيات الحكاية الشعبية كي يوالف بين الامير والاميرة في الحكاية الشعبية من جانب ومحمود وليلى من الجانب الاخر، كما يوظف احمد خلف الاغنية الشعبية في اكثر من موضع كي يخلق الجو الشعبي المناسب لشخصياته فهناك اشارة لاغنية شعبية معروفة «للناصريه، تعطش وشربك ماي باثنين ايديه» واشارة اخرى ترد من خلال حوار الأب حيث يختتم حواره بمقطع من أغنية شعبية «الحادي مابيه صوج، صوج المشه وياه. وحبذا لو عمق أحمد خلف هذه الخطوط الشعبية والألوان التراثية في لوحات شخصياته، فهي ألوان أصيلة وخطوط عميقة، فهذه الشخصيات لايمكن أن تتحدث أو تتحرك أو تفكر الا بهذه الطريقة.

وحين ننظر الى شخصيات الخراب الجميل من خلال المضامين التي طرحها نجد اهتماماً خاصاً من المؤلف بتلك المضامين حتى تكاد ان تكون بعض الشخصيات مجرد أداة كشف فيها المؤلف عن مضمون، ومثال على ذلك شخصية خيرية، انها فكرة أكثر منها إنسانة ـ كما تبدو من خلال الرواية ـ، أراد المؤلف أن يقول ان المراة العراقية خرجت من بيتها كي تشارك الرجل في المصنع فخَلقَ شخصية خيرية، وأراد أن يقول ان الانسان يشتاق الى تجربة الرحيل الذي هو مرادف للخبرة والتجربة كما يبدو لأول وهلة ولكنه حين يعيش تجربة الاغتراب يعود نادماً الى وطنه، وقد حصل هذا مع محمود ومع يوسف. وبلمسات مركزة جعلنا القاص أحمد خلف نحس ان العمل الفدائي عمل منظمٌ وهو يحتاج الى شخصيات جادة وملتزمة، اذا إستغنى عن إنتماء محمود بمجرد الاحساس بأنه عابث، وخير بين عبثه وانتمائه. وكشف القاص بلمسات أخرى عن مشكلة الهجرة من الريف الى المدينة وبواعثها وما تجره أخطاء وملابسات من خلال تجربة والد محمود. الا ان المضمون البارز الذي تجنب أحمد خلف طرحه بشكل مباشر وانما عبرت عنه الرواية بكل عناصرها هو ما ذكرناه في بداية هذه السطور وهو تخلي محمود عن ايديولوجيته وضياعه إثر ذلك وإحساسه العميق بالقلق وبحثه عن البديل وتعلقه بنقيضه خالد الذي يصور الشخصية الملتزمة المتزنة من خلال اقتناعها بمبادئها.

ولم يضع أحمد خلف نهاية حاسمة لشخصياته، بل تبقى خاتمة الرواية مفتوحة حيث يكمل القارى بمخيلته اللقطات الأخيرة، وسيتساءَل القارى ترى هل سيتزوج خالد من سعاد شقيقة ليلى؟ وكيف سيتصرف محمود بعد اقترانه بليلى؟ وهل سيعود يوسف من سفره بعد ان عانى الام الغربة وما هي مشاعره حين يجد ليلى مقترنة بغيره؟ هذه النهايات الموحية تقترب من واقع الحياة ومن طبيعتها، فالحياة لاتضع نهايات حدية مثل تلك التي نراها في القصة التقليدية بل انها تنساب زاخرة متنوعة تلد الطريف والجديد في كل لحظة.

رسالة الاردن



● **كتب :**

ـ صدر في عمان ثلاثة كتب لثلاثة أعضاء من رابطة الكتاب الأردنين . . . مجموعتان قصصيتان الأولى بعنوان «الاختيار» للقاص يوسف الغزو. والثانية بعنوان «القرار الأخير» للقاص ماجد ذيب غنما. أما الكتاب الثالث فديوان شعر بعنوان «ذات خريف مختلف» للشاعر الشاب مأمون حسن. . .

● والأختيار تضيف أحتجاجاً رومانسياً الى جانب أنها تشكلّ بحثاً هاماً في موضوعات أردنية ذات دوائر متعددة. ولقد أستطاع يوسف الغزومن خلال هذه المجموعة القصصية الجديدة أن يصل الى الازقة والحارات والبيوت المهجورة فيعكس بصدق مايدور فيها. . . هذا وقد ضّمت المجموعة بين صفحاتها ثلاث عشرة قصة قصيرة أرتبطت كلها بخيطٍ واحد. وتنفّست من خلال مضمون واحد أيضاً. . . وأذا كان القاص قد جدّد الشكل هذه المرّة حيث أعتمد التجزئة في القصة الواحدة أحيانا، فأنهُ استطاع أن يحافظ على متانة الخيط الذي يربط قصص المجموعة كلها.

● واما القرار الأخير للكاتب ماجد غنما «فهي تجربة جديدة في قصتنا المحلية الأردنية. . أنها لاتعكس الواقع فقط، بل تصوّر دقائق الأمور فيه. . كما تعبرّ عن حركات الشخوص بجدٍ وأهتمام. الا أن شيئاً من التقرير الاخباري يطفى أحياناً على أسلوب القاص فيجعلنا نلحق به أينما ذهب كي نتابع معه رحلة المشاهدات والذكريات والوصف الدقيق.

لقد تناول القاص وبجرأة معالجة موضوع الهجرة والأغتراب والارض وقد ربط بين الهجرة والأغتراب وبين الأنتماء للارض بخيوط صادقة جعل القارئ يتوقف طويلاً كي يتأمل قدرة الكاتب في نقل الصور الحيّة بتعبيرات مجسّدة لكل الأمال والأمنيات.

● ومن خلال التركيز الشديد مع المشاهد المتلاحقة في القصّة الواحدة. كان التنظيم في الحوار واضحاً. وهذا كلّه سلّط ضوء كاشفاً على الواقع أو البيئة المحلية التي تناولها الكاتب. فظهرت الأرض. وظهر الانسان على حقيقته يتحرك. يتأمل وينطلق. .

● أما ديوان الشاعر مأمون حسن (ذات خريف مختلف) فقد ضمَّ في صفحاتهِ خمس قصائد طويلة: لك قلبي بين يديه ينطق الحب. انّ الذين يقاتلون لهم فرح، ذات خريف مختلف قصيدة غغير وداعية لغيلان المشقي. وقد شكلّت هذه القصائد تجربة جديدة ملفتة للنظر ذلك لأنها استخلصت من تجارب الأخرين الكثير من العبر والغطات. .

حيث تمكّن الشاعر مأمون حسن . . من معالجة الفكرة حيث جاءت متناسقة مع سمو الاستخدام الشعري ومع انّ الفكرة بدت متغيرّة المواقع من قصيدة الى أخرى إلا انها ظهرت بظلال حادة حيث ثوهّجت وأعطت المضمون كثيراً من القوة والتواصل. وحين يتمعن القارىء في الافكار المتغيرّة يجد انه أمام شاعر يجيد التأمل. وهذه سمة يمكن اعتبارها تأشيرة دخول الى الينابيع المتدفقة والمتطورة وهذا الامل الذي سعى اليه مأمون حسن تركيزٌ في البحث عن الحلم الضائع والوطن السليب. وقد ترك شاعرنا لنا حريّة البحث عما يعانيه هو من خلال كلمات القصيدة الواحدة وافكارها المتعددة.

*** ***

● **معارض فنية . . .**

شهدت الساحة الفنية مجموعة كبيرة من اللوحات الزيتية والفنية لمجموعة من الفنانين التشكيليين الذين اقاموا معارضهم في المدن الأردنية . . . وقد زار هذه المعارض محبو الفن في الاردن، وخرجوا بانطباع جميل يبشرّ بعطاء متواصل ضمن الأطار الفني التشكيلي المتقدم . . .

- أقيم في مدينة عمان معرض الفنان (يوسف البدّاوي) حيث ضم المعرض (٤٥) لوحة فنية وزيتية . تميزت كلها بألوان جذّابة لها لون متميزّ . كما استطاع الفنان (بداوي) مسايرة التطور الفني للمدارس الحديثة ذات الاتجاهات المختلفة. كما عكست هذه اللوحات الواقع الريفي المحلي حيث صورّت لوحاته جانباً معاشاً الى الحياة العملية للريف في الاردن . . وقد أظهرت الفنان بانتمائه الفعلي لواقعة وبيئته بشكل مثير وفريد .

- وفي قاعة رابطة الفنانين التشكيليين بمدينة عمّان أقيم معرض اللوحات الصغيرة للفنان ياسر الدويك . . .

حيث عرض (٦٥) لوحة فنية تنوعت بين اللوحات الزيتية والمائية ولوحات الحفر المختلفة، وبعض التخطيطات الاولية وتميزت معظم هذه اللوحات بكونها ذات حجم . . صغير وشكلّت هذه اللوحات تطوراً جديداً في الفن التشكيلي على الساحة الأردنية . . وقد تناول (ياسر الدويك) ثلاثة موضوعات أساسية في لوحاته (البحث عن التراث) والاصالة العربية، وتعزيز التواصل مع البيئة المحلية وقد أدرك الجمهور هذه الأساسيات الثلاثة في لوحات الصغيرة المعبرّة عن الأنتماء للأرض والقيم والأنسان .

- وفي القاعة الكبرى لفندق الأردن أفتتح المعرض الفني السادس للفنان (يوسف الحسين) حيث عرضت (٢٢) لوحة فنية عكست في مضمونها مرئيات متباينة من الطبيعة رسمت بألوان هادئة بسيطة وأعتمد الفنان الحسيني في رسم لوحاته الأسلوب الفني الحر الذي يستند الى دراسة الطبيعة بألوانها وتكويناتها المختلفة تارة بقالبها التجريدي، وتارة بقالبها الواقعي . وحضر الأفتتاح عدد كبير من الفنانين وجمهور كبير من المهتمين بالحركة الفنية .

● وفي قاعة معهد غوته بجبل عمّان أقامت الفنانة (ديانا شمعونكي) معرضاً فنياً ضمّ العديد من اللوحات الزيتية والمائية . . وكان يغلب على الفنانة انتماؤها لمدينتها التي رعتها طفلة ، فخلدتها في لوحات كثيرة حيث كان لمدينة القدس تأثير كبير على التحولاّت الفنية لدى الفنانة شمعونكي » وهي تميل في اعمالها للطبيعة حيث تشكلّ الأزهار في حياتها أسلوباً وطابعاً له أصالته وعراقته . . فالأزهار والطبيعة والجبال المخضرة . . اكثر ماتحب وتهوى . . . وهكذا جاءت لوحات المعرض مزيجاً من التفاؤل المريح والتصاقاً بالواقع المعذب . . .

* **معرض كتب الاطفال في مدينة جرش . .**

بالتعاون مع مديرية المكتبات والوثائق الوطنية أقامت بلدية جرش معرضاً للكتب الاطفال وقد استمرّ المعرض مفتوحاً لجمهوره أسبوعاً كاملاً ، حيث تعرّف الأطفال والأباء والامهات على مجموعة جديدة من كتب الاطفال .

وقد صنفت الكتب حسب مراحل النمو التعليمي أبتداءً من مرحلة التشويق وأجتذاب الطفل للقراءة ومروراً بمرحلة متابعة القراءة، وأنتهاء بمرحلة القراءة المستمرة .

وقد شاركت في هذا المعرض ثلاث دول عربية :

العراق، السعودية، تونس، حيث قدمت مجموعات من كتب الأطفال الجديدة .

ويهدف المعرض الى تعريف الجمهور بكتب الاطفال وأسس أختيارها وفق المناهج التربوية الحديثة، كما يهدف المعرض أيضاً الى التعريف بأدب الأطفال في الأردن عن طريق عرض مجموعات من الكتب القيّمة لكتاب متخصصين أردنيين، ودعم جناح كتب الأطفال في مكتبة بلدية جرش .

وتأتي أقامة هذا المعرض ضمن برنامج مديرية المكتبات والوثائق الوطنية لنشر الوعي القرائي بين المواطنين وتنشيط الجهود المكتبية والتوفيقية من خلال التعاون مع المؤسسات الثقافية المختلفة .

● بدأت رابطة الكتاب الأردنيين تستعد لتأسيس نادي السينما المنبثق عن أنظمة الرابطة ولوائحا الداخلية . . وحين تسعى الرابطة الى تأسيس مثل هذا النادي فأنها تعلم جيداً لما لهذا العمل من اثر جاد في ردّ الأدعاءات الصهيونية الكاذبة، والتي تلوّح بها في كل مكان من خلال عروضها المزيفة والتي تسرق ثقافتنا وتراثنا . . . وتهدف الرابطة من وراء تأسيس النادي الجديد الى تعميق ثقافتنا واثراء جمهورنا بما يتلاءم وقدراته في البحث، وقد وضعت الرابطة تصوراً جاداً حول هذا الموضوع للبدء في إخراجه إلى حيز الوجود الفعلي والعملي .

● شاركت رابطة الكتاب الاردنيين أعمال المؤتمر العام للادباء والكتاب - العرب في عدن وصنعاء وقد قدّمت بحثاً القاه مفيد نحلة بعنوان الثقافة العربية وأفاق تطورها في مواجهة الغزو الثقافي المضاد» كما ألقى كلمة الوفد أبراهيم العبسي » حيث وضع تصوراً موجزاً عن ازمة الثقافة في الوطن العربي .

مفيد نحله

حوار مع محيي الدين خريف



الشاعر والاديب محي الدين خريف يعد من ابرز الشعراء في تونس وكتاباته ومجموعاته الكثيرة والمتنوعة اكبر دليل على ذلك، وقد طبعت له مؤخراً في العراق مجموعة شعرية جديدة بعنوان «الفصول». وقد اغتنمنا هذه الفرصة وأجرينا معه هذا الحوار التالي.

××××××××

* س كيف بدأت الكتابة، وما هي الظروف والعوامل التي دفعتك الى كتابة الشعر وما هي حصيلة انتاجك؟

* ج لقد نشأت في بيئة جنوبية انتسب اكثر أفرادها للشعر فجاء اهتمامي بهذا الفن عفويا وزادَ في ذلك ماتعطيه بيئة الجنوب التونسي التي تشبه لحد كبير بيئة العراق الجنوبية في مراعيها ونخيلها وعباءات نسائها السوداء. ومعمارها المزخرف كهذه البيئة التي الهمتني الحسن الشعري ودفعتني دفعا لان اقول الشعر. بل يصبح الشعر على إمتداد زمن طويل هو اللهاث الذي يصاحبني في كل زمان وفي كل مكان لذلك لا يستغرب ان كان اول انتاج لي هووليد معطيات هذه البيئة ومن خلاصة ما اخذته منها وهو ديوان «كلمات للغرباء» الذي صدر عام ١٩٦٩.

وفي هذه المجموعة تصورات لرواسب ورؤى جنوبية وتعلق بالارض وتثبيت لِتقاليدها القوية واعتزاز بالانسان وانغماس في الطبيعة الى اقصى حد.

وجاءت المجموعة الثانية بعنوان «حامل المصابيح» التي صدرت عام ١٩٧٢ لتكون كالصدمة بالنسبة للمجموعة الاولى اذ اني كتبتها بعد انتقالي الى المدينة وبالتحديد الى تونس العاصمة فوجدت نفسي منفصلا ومغترباً عن عالم الحلم الشفيف الذي كنت اسبح فيه واجري وراءه. ومن هنا رأيتني اتحدث عن المدينة الفراغ والسراب والمدينة المأساة والانسان الضائع في عالم مليء بالناس. والضباب والمطر بعد ما فقدتُ الصحو والشمس والدفء ولم أجد في هذا المناخ الكليمة فهربت اليها وجاءت المجموعة الشعرية الثالثة التي عنوانها ـ

(السجن داخل الكلمات)

وقد صدرت هذه المجموعة بالعراق الشقيق سنة ١٩٧٦ لِتحملني الى عالم صنعته بنفسي لنفسي إحتضنُ فيه الكلمة واغني بالكلمة واصافح بالكلمة فهي اذن سجني الاختياري وانا سجينها الراضي ومن هذا المنطلق تحولت الى (مدن معبد) وهي مجموعتي الشعرية الرابعة التي صدرت بتونس عام ١٩٨٠ لا تجول في هذه المدينة التراثية وقد استقطبت ما قراته من شعر واساطير، وميثولوجيا شعبية في هذه المجموعة التي تنبثق من تراث لتصب في عالم الواقع ولتربط بين المدن الاسطورية وبين مدن الحضارة الحديثة التي يفقد الانسان فيها ذاته ويتطلع الى مدن اجمل واصدق واكثر حباً واحتضاناً وفي سنة ١٩٨١ صدرت لي المجموعة الخامسة بالعراق الشقيق ايضاً وتحمل عنوان (الفصول) وقد جنحت في هذه المجموعة الى التركيز والتكثيف وحاولت ان اجعل من قصيدة الابيات المتعددة والكلمات الكثيرة قصيدة مقطوعة صغيرة تتسع لكل المعاني الكثيرة التي كنت بسطتها في بقية مجموعاتي الشعرية فالاهتمامات في هذه المجموعة تكاد تكون واحدة مثل الغربة والعشق والحرية والكلمة وبصفة عامة معاناة الانسان.. وقد حاولتُ ان أكثفَ لاني أرى ان القصيدة العصرية هي قصيدة العصر وان الانسان الذي يصل الى التكثيف يصل الى الشعر كما ان الناس في مُدُنِنا لم تعد لهم طاقة الصبر والاحتمال لقراءة قصيدة من اعمدة متعددة .../...

* س ! وماذا عن مشاريعك المستقبلية؟

* ج ! هناك مجموعة أخرى من الشعر هي «الرباعيات» بدأتها منذ ١٩٦٨. وشكلها كما هومعروف شكل تقليدي بَدَأتُ نظمها على البحر السريع ومما اتذكره منها

أنا كلام واقفٌ في الحلوق   يريد أن يفصح عن حاله
لكن حراسك ياسيدي   ابوا عليه فك اغلاله

وفي سنة ١٩٧٨ غيرت الوزن وصرت اكتبها على الوزن البسيط

نبهني غداً اذا دارت الاقدا   ح في مجلس الوجوه الملامح

واسدل لي الستر هوانا — ذية وجودي بالموعد الملتاح
انا فرد الهوى ولو شاركوني — لتبددت مخالب السفاح
يشرب الوغدُ من دمي قبل — ان يشرب من موركي واقداحي

ففي هذه الربـاعيات كلها قضايا الانسان المعاصر التي تصادفنا كل يوم وقد حاولت صياغتها في قالب شعري لاقدمها لكل قارىء لجريدة الصباح التونسية صبيحة كل يوم خميس.

* س! الا ترون ان الشعر النثري اصبح يهدد القصيدة والشعر العربيين؟

* ج! أرى ان قصيدة النثر تتخلى كثيراً عن مقومات القصيدة الناجحة ومن أصحها الوزن الذي هو اساس الحفظ والبقاء. والشاعر الذي لا يعرف كيف يصوغ افكاره في قوالب موزونة في نظري ليس بالشاعر وان توفرت له احاسيس الشاعر وصوره لانه يرفض المعاناة الفنية ويتوخى السهولة للدخول من باب الشعر بالنثر المتهافت في اغلب الاحيان الذي تسمعه الاذن مرة واحدة ثم لا تعود اليه مرة اخرى.

وانا أقول هذا رفضاً لهذا النوع من الكتابة وانما لان مجال الابداع فيه صعب، ولا يستطيع ان يتقنه الا كاتب توفرت له الرؤية الفنية الكبيرة والادوات السليمة الجيدة.

* س! كيف ترى واقع الحركة الشعرية في تونس مع ان هناك من يرى ان هذه الحركة معدومة؟

* ج! الحركة الشعرية في تونس هي في مخاض دائم وهناك اسماء في الساحة تبشر بكل خير - ولكن الطريق عسيرة - والشيء الذي يجري وراءه شبابنا هو التعريف بأنفسهم قبل إجلاء واتقان الصناعة الشعرية وانا ارى ان طريق الشاعر طويلة وطويلة جداً ولا يمكن ان تتأتى ابدا عاته الابثقافة فنية ولغوية وادبية وتراثية مركزة.

وهذا مايتصرف عنه بعض الادباء الشبان ولا اقول كلهم - الى ثقافة المجلات والجرائد - ولا يكون التكوين الصحيح الا بالعودة الى المنابع الكبيرة لان الشاعر مهما كانت موهبته لن يستطيع ان يعطي شيئاً من لاشيء - فكلما ازداد رصيده من الثقافة ومع الفته بالواقع الثقافي في بلاده وفي البلدان الاخرى الا وازداد تصوره وضوحاً وعطاؤهُ صدقاً وقرباً من قلوب الناس - وتونس ككل البلدان العربية فيها حركة شعرية تنتظر من يدعمها من ناحية النشر خصوصاً والتعريف بها والتنظيد والنقد. ذلك لان التعريف بالشعر التونسي محصور في دائرة ضيقة لا تتعدى حلقات الادباء وبعض نوافذ الجرائد والمجلات الاسبوعية والشهرية - كما ان اهتمامات الناس بالشعر تكاد تكون محدودة بل ضيقة. وهذا مايجعل الشعراء يحسون بالقحط والجحود في اغلب الاحيان حتى يتسربَ لانفسهم الملل والانصراف عن اجادة تجربتهم الشعرية.

ولعلي اذكر من الاسماء التي ارى لها تطلعات شعرية ومستقبل يبشر بكل خير - أدم فتحي ومحمد العوني والمنصف الوهايبي ومحمد الغزي ويوسف زروقه وغيرهم. كل في مجال انتماءاته الابداعية.

* س! يرى البعض ان الشعر العربي يمر اليوم بازمة، فهل تشاطرون هذا الرأي؟

* ج! انا لا أرى ان الشعر العربي في ازمة ولن يموت الشعر خصوصاً بقلب الانسان العربي ومادامت في عين الانسان الدمعة والابتسامة فهو ينجذب للشعر ويستمع اليه. والذين يخلقون ازمة للشعر هم وحدهم من يتصور ان هناك ازمة لانهم يرفضهم وامزجتهم يريدون ان يشكلوا لكل زمن شعرا!

والشعر له لغة واحدة وان اختلفت لهجاتها ان اجادها الشاعر فتح باب القلوب ودخلها آمنا وان لم يجدها فالقلوب تبقى منغلقة دونه ومؤشر الشعر هو في العراق نفسه اذ ان الانسان في العراق الشقيق اكبر مستهلك للشعر واكبر منتج له. ولا يمكن ان نقول ان الشعر في ازمة مادام هناك العراق. فهو الذي اعطى وجدد وفتح عوالم مغلقة لمن كان يتواجد قبل ولمن سيأتي بعد وحسبك بأبي نواس والبحتري والسياب والجواهري وسعدي يوسف وسامي مهدي وغيرهم.

وكشاعر لم اشعر بان هناك ازمة وإنْ كنت سمعت الحديث عنها كثيراً لان الشاعر يكتب والمجموعات الشعرية تنفد بسرعة والمثقفين بالالاف.

* س! هل يمكن للشعر العربي ان يساهم في خدمة قضايا المجتمع العربي وفي البناء الحضاري؟

.../...

* ج! الشعر ليس من وسائل التغيير المباشر لانه حتى وان احدث تغيراً فذلك على المدى الطويل.

لكنه لايمكن ان ننفي ان يكون مغيراً لبعض منافذ الوجدان، لان العربي بطبعه منجذب الى الكلمة ومستمع لها، اما التغيير الجذري الكبير الشامل الحضاري فاني شخصياً لا أرى ذلك.

* س! الظاهرة الاليمة التي ظللنا نحياها مسألة جهل المشرق العربي للحركة الادبية بصفة عامة في المغرب العربي الذي يعرف كل جزئيات واخر ما ظهر خارج حدوده وخاصة في بقية انحاء الوطن العربي. فكيف تتصورون انعكاسات هذه الناحية السلبية وحلولها؟

* ج! مازال هناك حاجز بين ما يسمونه مشرق ومغرب لامة واحدة ممزقة الأوصال، وقد نكون نحن الادباء والشعراء من المتبينين في وضع هذه الحواجز بتعالينا وكبر يائنا وعدم استماعنا لبعضنا، وجعل عناوين لهذا وجعل ذلك مغفلاً.

ونجد ان اشقاءنا في المشرق مازال الصوت الوحيد في اذنهم هو صوت ابو القاسم الشابي، فلا قبله ولا بعده.

اما نحن هنا في اقطار المغرب العربي حتى آخر من كتب حرفا عندهم سواء في مصر او في الشام او في العراق أو لبنان وفي دول الخليج ايضاً ولعل ذلك راجع وقد شاهدناه باعيينا ولمسناه بايدينا الى زهد اخواننا في ادبنا والتفائهم الذاتي بما عندهم من عبقريات لاشك في قيم بعضها. اما مادون ذلك فهو مجهول وغير معروف، وقد سمعنا من الذين يعملقون انفسهم قبل ان يعملقهم الناس من يقول بأنه لا وجود لشعر تونسي ومغربي ولا ابداعات في هذا الجناح المتين والوطيد من الامة العربية ولعل اللقاءات التي مازالت تتكرر بدأت تغير هذا الواقع بعض التغيير ونرجو من اخواننا في المشرق ان ينزلوا الينا كما صعدنا اليهم.

اجرى الحوار - محسن الجلاصي

رسالة وارشو

«مغامرة أسمها الحياة»

هناك افلام أو مسلسلات تلفزيونية كثيرة عن حياة كبار الفنانين من كتاب وموسيقيين. تشكيليين (بلزاك، دافنشي، زولا، فان غوغ، غويا، شوبات، تولوز، لوتريك، روبنس في معظم هذه الافلام هو التقديم (الفوتوغرافي) أو المبسَّط لتلك الحيوات وليس القيام بمحاولة جدية في مجال التفسير أو التصرف بـ(الأصل). وطموح مخرجي مثل هذه الأفلام هو دائماً تقديم سيرة الفنان الذاتية بالاسلوب اليانورامي وبكُل تلك العلاقات المعقدة بين الحياة والخلف. فهذه العلاقات تطرح، هنا، دفعة واحدة وبدون فرز أو أختيار هادف. وحتى أنه توجد (وصفات) شائقة لأنتاج مثل هذه الأفلام التي تبدأ مشاهدها حين تبرز موهبة الفنان ثم تأتي المصاعب التي تزيدها سوءاً سبل الحياة الشخصية، وبعدها ينتقل الفلم من هذا النوع الى المرحلة التالية: النضوج الحسي والفني وهكذا حتى نهاية الحياة سواء اكانت بطيئة (الشيخوخة) أو عنيفة (الموت الفجائي). وهذا النموذج الفلمي نشاهده في مختلف درجات الجودة ألا أنه الدائم. ولعل ميزته الوحيدة هي أن الجمهور أعتاد عليه بفضل بنائه المبسط وأشكاله المباشرة. وفي فلم (ستة وعشرون يوماً من حياة دوستويفسكي) تجنب مخرجه الكسندر زارخي (أحد ابرز مخرجي الرعيل القديم في السينما السوفياتية) عدداً كبيراً من المطبات التي ترافق فلم السيرة الذاتية المذكور. وحين اخذ زارخي موضوعاً لفلمه، حياة دوستويفسكي التي كانت، بحد ذاتها، سيناريوها أصيلاً ينافس أية قصة مختلفة أو مؤلفة، قرر أن يقدّم شيئاً مغايراً تماماً. فنحن نجده يركّز على فصل واحد لايعتبره الكثير ون أساسياً أو مميزاً لحياة دوستويفسكي، بيد أن زارخي أفلح من خلال هذا التركيز، في أن يمسك بأكبر قضايا هذا الكاتب وتلك الجوانب المتباينة في شخصيته. وفي الواقع لم يكن زارخي الأول في هذا المنحى. فقبل سنوات قلائل نجحَ سيرجي يوتكيفتش في أن يقدّم من خلال هذه المعالجة، حقائق كثيرة عن انطون تشيخوف، في فلمه الكامير الي البسيط (موضوع يصلح لقصة غير كبيرة).

وكما قلت فالفعل الذي أختاره زارخي من حياة دوستويفسكي ليس بالمميّز الا أنه يُعدّ عامةً إنعطافاً دراما يتكياً في حياته، الأمر الذي يجعل منه هيكلاً فلمياً لايمكن مقاومة اغرائه.. في عام ١٨٦٦ كان دوستويفسكي يمر بأزمة كبيرة بعد وفاة زوجته ثم موت أخيه الذي لم يترك غير الديون وعائلةمعدمة. وحينها قرر دوستو يفسكي أن يدفع الديون بنقود تأتيه من عقد وقعّه مع ناشر سيء السمعة. ووفقَ هذا العقد تعهد دوستويفسكي بكتابة رواية خلال ستة وعشرين يوماً. واذا أخل بهذا الشرط يحق للناشر أن ينشر مؤلفات الكاتب خلال تسع سنوات. وفي مثل هذا الوضع يتوقف عن كتابة (الجريمة والعقاب) كي يتفرغ لقصة (المغامر) التي كتبها، فعلاً، خلال ٢٦ يوماً. واثناء هذه الفترة كانت تساعده كاتبه اختزال شابة (آنا جريجور يقناستكينا) أصبحت فيما بعد زوجته الثانية - آنا الوفية التي لم تتركه في تلك الأيام العصيبة وحين رَهنَ معطفه كي يواصل اللعب بالروليت في ذلك المستشفى الالماني، ولا في أيام الشهرة بعد نشر (الجريمة والعقاب) و(الاخوة كارامازوف) وفلم زارخي مكرس لتلك الفترة التي كتب دوستويفسكي فيها (المغامر) وحين كان يملي في كل يوم، مقطعاً منها على آنا الشابة. و(المغامر) تتحدث، كما نكلمه، عن المغامرة التي يكون مثيلها عمل الكاتب ذاته وحين وافق (أي غامر) على كتابة قصة أثناء ٢٦ يوماً.

في (المغامر) يصف دوستويفسكي قصة الحب الخائب الذي يكنه المعلم الكسي أيفا نوفتش لتلك المرأة حليفة الشيطان، وفي واقع الحال يتحدث دوستويفسكي عن نفسه وحبه الخائب الذي لم يستطع التحرر منه، أي أنه يكتب عن أمر (وهوسيرته الذاتية) يعرفه أفضل من غيره. ولربما كان هذا السبب الذي دفعه الى توقيع ذلك العقد. وهكذا فزارخي كانت لديه نقطة انطلاق ليست بالعادية. فهي محاولة النظر الثاقب في داخل الكاتب وعمله، بل على كامل عملية الخلف التي هي ألام وجهد شاق على حد سواء. وكانت هذه صفات عمل دوستويفسكي مجتمعةً. وزارخي يرسم صوراً ذات طاقة انفعالية كبيرة، وخاصة حين يحاول الكشف عن التمزق الداخلي لدى دوستويفسكي - الأنسان الأخرق والحائر



وعندما ينتهي من كتابة القصة يكون قد تحرّرَ من ذلك الحب الخائب والعاتي والمذل معاً. فالكتابة، كما اراد أن يفهمنا زارخي، هي المظهر والمحّرر. وهذه العقده قدّمها المخرج بشكل مثير وموحٍ للغاية وذلك عن طريق سلسلة من الصور القلقة والمهتزة التي يتجاور فيها الواقع مع الرؤ يا (زارحياة مع المسرح..). وفي محاولة المسك بداخل دوستويفسكي يلجأ زارخي الى العنصر الميلودرامي لدوستويفسكي وبذلك تقع في حمى الغيرة التي كشف عنها المخرج في عدد من المواقف والمشاهد. والعنصر الميلودرامي الآخر نجده في الهيكل الذي بناه زارخي وهو أن الحب يدفع المشاعر صوب النبل، وهو أمر أكد عليه زارخي في تصريح صحفي. والحق أن هذا ليس بجوهر مغامرة ودستويفسكي. فالجوهر نجده في مكان آخر، في ذلك التمزق اليومي والمشترك بين جميع الناس، في تلك المغامرة المسماة بالحياة

عدنان المبارك

رسالة المانيا الديمقراطية

مقابلة مع الكاتب الالماني
هانس فايفر

■ من الكتاب المعروفين في المانيا الديمقراطية بشكل واسع هانس فايفر (ولادة ١٩٢٥/٢/٢٢) وقد عرف بتعدد جوانبه في كتابة القصة والروايات والمسرحيات ومعالجة المشاكل الآتية في المانيا الديمقراطية والكتابة الادبية عن الشخصيات التاريخية الالمانية ومن روايته المسرحية ماهو مخصص للتلفزيون والاذاعة. ومن اعماله المشهورة قصة «جهنم بابي دولي» ١٩٥٧ وهي قصة حب ممرضة يابانية وطالب طب امريكي في اليابان ومن خلالها وصف اخطار الحرب الذرية. ومسرحية «هاملت في هايد لبيرغ» ١٩٥٨ ومسرحية» طبيبان» وهما تنددان باعادة الروح العسكرية والفاشية في المانية الاتحادية. ومسرحية وجبة العمل الثالثة ١٩٦٠ وتعالج مشاكل تطور الاشتراكية في المانية الديمقراطية ورواية توماس مونتسر» وفيها عرض مفصل عن حياة الفلاحين في القرن السادس عشروثورتهم بقيادة توماس موتسر والآراء الاصلاحية التي نادى بها مارتين لوثر زعيم المذهب المسيحي البر وتستان والاراء الايدلوجية للفترة ١٥٢٠ - ١٥٢٥ التي ساهم بها لوثر وكارلشتات وستوبنر وشتورش.

وفي المانيا الديمقراطية في الاعوام السبعينية برزت بشكل واضح كتابة الروايات التاريخية وقد ساهم بها هانس فايفر كثيراً فالف عدة روايات منها القصة الوثائقية بعنوان آخر حب هاينة» ومسرحية تحية الى الجميع، ماركس «وجهنم الجنرال» وهي مسلسل ذو ثلاث حلقات للتلفزيون يدور حول حياة واصلاحات الجنرلات البروسيين التقدميين الديمقراطين في الحكم البروسي وهم شارنهورست وكلاوزيفيتس وغنيزينا وفون شتاين وفون بورين كما الّف هانس فايفر روايات بوليسية مثل قتل دون دوافع ؟ ١٩٦٠ وسكك كهربائية ١٩٧٤ الى غير ذلك.

وقد نشرت المجلة الادبية قايمارر بايتر يغة» مقابلة معه وهي كما يلي:

س: لقد اشتغلت بعد الحرب العالمية الثانية معلماً ثم درست في الجامعة فرع الفلسفة والادب الالماني وعُنيت في الاعوام الخمسينية بمشاكل الفلسفة وعلم الجمال وعالجت بشكل خاص افكار الشاعر الالماني هاينريش هاينة حول «المفهوم والصوت» وساهمت بالكتابة في حقل المسرح فالفت مثلا قطعتك التي كثيراً ماتمثل وهي «حفلة المصابيح وعالجت مشكل مهمة تخص العصر الحاضر فكيف

توصلت الى العمل الفني؟

هانس فايفر: في اثناء دراستي لاكون معلماً في ١٩٤٦ قمت بتشكيل فرقة تمثيلية وقد كتبت لها عرضاً سياسياً بعنوان طأطئوا الرؤوس للعبادة» وقد اخذت مادتها من قصيدة للشاعر الالماني كورت توخولسكي واستخدمت فيها نصوصاً من شعراء معادين للفاشية ومن نظمي. وفي نفس العام اشتغلت معلماً في قرية وشكلت من جديد فرقة تمثيلية. وكنا في امسيات الشتاء القارص المظلم نتدرب على التمثيل في نور الشموع لاخراج برنامج دعاية وتحريض ضد الفاشية ثم خرجنا نتجول في القرى وفي ابان دراستي في جامعة كارل ماركس في لايبزج ساهمت بالتمثيل في كابريه للطلبة وقد كتبت انذاك اول قطعة مسرحية فارسلتها الى بريتست فشجعني على مواصلة الكتابة. وفي ١٩٥٥ عندما كنت طالباً عرضت مسرحيتي لاول مرة على المسرح وكتبت قطعتي الثانية عندما كنت مساعد استاذ في الجامعة وقد لقيت نجاحاً غير متوقع ومنذ تلك الفترة بدأت اعمل متخصصاً للكتابة متحرراً من الوظيفة وعن طريق العمل في التمثيل للهواة اصبحت كاتب دراما.

س: تتميز كتابتك حول التاريخ بان محورها يدور حول شخصيات مهمة لاشخوص شعبية خيالية. وهذا مما يؤدي الى مشاكل خاصة في كيفية العرض والمعالجة. فكيف تحاول معالجة دور الشخصية التأريخية في الحركات الاجتماعية واتجاهاتها والطبقات ومقارنتها مع الجماهير الشعبية.

ج. هذا صحيح فيما يخص دور الشخصية في الجماهير الشعبية. ان مسلسلات الافلام التلفزيونية تقدم امكانية لعرض مرحلة تاريخية معينة ذات شمولية. وأوكد على الشمولية اذ أن هيغل يرى فيها جوهر الدراما. كما ان الشاعر شيلر نعتها بانها «موضوع عظيم» ان علاقة الشخصية التاريخية بالجماهير الشعبية اراها بشكل رئيس بان الشخصية المتواجدة في الشعب تدرك مصالح ورغبات وآمال الجماهير اقتصادياً واجتماعياً وتحللها وتحولها الى برنامج عمل وتقف في بعض الحالات في قمة الحركة الشعبية بصفتها موجهاً آيديولوجياً ومنظماً. هذه العلاقة بين الشخصية والجمهور ليست ميكانيكية وانما هي علاقة جدلية في جملتها. فالشخصية التاريخية تصنع السلاح الفكري للجماهير والجماهير هي السلاح المادي للشخصية التاريخية. كما ان هذا السؤال يمسّ مشكلة العرض الفني. فمثلاً أننا نعرف كثيراً من حياة وتعاليم توماس مونتسر. اما حياة اتباعه من البسطاء والفلاحين فلا نعرف عنها شيئاً الا القليل وهذا ناجم عن الطابع الطبقي في كتابة التاريخ: فالكتابة المفضلة تيسّر فردية الشخص وقلة التفصيل تفقر الشخصية محوّلة اياها الى مجرد عنصر عادي وهنا يكمن الخطر في عدم تصور الشخوص الشعبية افراداً وانما مجرد جمهور لافوارق فيه ومجرد خلفية مجردة. لذلك يجب البحث بعناية عن التفصيلات في حياة الشعب لمسخ الشخوص الشعبية وجهاً وشكلاً.

س: ان الطرح الفني للشخوص التاريخية الكبيرة يعني عندك عدم التحول عن مشاكل العصر الحاضر. فكيف تعالج العلاقة الجدلية بين التاريخ والحاضر؟ وماهي المواقف والاساليب في السلوك والسمات والمعالجات للشخصيات التي تختارها مثالاً مهماً لحياتنا اليومية؟

ج: ان التاريخ بالنسبة لي امر جوهري حي يمسني بشكل كبير مباشر. ففي رواية مونتسر اجعل مونتسر يسير في ميدان مجلس بلدية براغ. ففي هذه الميدان شنق قبل مائة عام من تلك الفترة آخر قادة الهوسيت. ان مونتسر يحدّق في الصخور المرصوفة في ارض الميدان وكأنه يريدان يتحرى آثاراً ما بقيت بعد ذلك الحادث وهويفكر ان الصخور التي حملت المشنقة تحمله الآن فهي ماتزال كما كانت فهو يجد بوعي ان في نفسه علاقة تاريخية بين الماضي والحاضر. فدون مثل هذه العلاقة الحسية لم اجد منطلقاً للتاريخ. ان التاريخ يكتنفني من جميع الجوانب وهذه طبعاً الخطوة الاولى للكتابة التاريخية وهي بداية الأهتمام به اما اهمية التاريخ لنا الان فالشخصية التاريخية مهمة لنا في عصرنا الحاضر مادام تأثيرها الذي لم يحقق غالباً في حين يحتوي شيئاً علينا ان نحققه وهذا يعتمد طبعاً على المحتوى والاهداف التي تتضمن نماذج مستقبلية بعيدة المدى علاوة على الواجبات الواقعية الآنيّة. ان هدف مونتسر تحطيم سلطة النبلاء وتحرير الفلاحين والبسطاء وقد اصبح هذا الهدف حقيقة واقعية في المجتمع الاشتراكي ولكن هدفهُ النهائي وهو التوصل الى انسان متكامل العقل ووصول العالم الى درجة عظيمة من الحكمة يتسم بتحقيق وصنع للعالم وللانسان علينا بذل الجهود له اليوم لبلوغة. ان الاشتراكية تدرك العلاقة الجدلية بين ماهوواقع وما يجب ان يكون واقعاً وهنا يكمن جوهر تعاليمها التي ترشدنا للتعامل مع اوضاع تاريخية معينة لنجعل منها صورة لمستقبل الانسان. فبالسيطرة على ماهو قريب نقترب الى ماهو أبعد.

والشئ الثاني المهم بالنسبة لي في الشخصية التاريخية هو ان اتمكن من اعطاء حوافز اخلاقية لنا اليوم ولاحاجة لي هنا ان اسرد مواقف اخلاقية مثل الصمود والنضال من اجل شخصية متفوقة ومن اجل اهداف انسانية لايشوبها شائب الى غير ذلك.

وثالثاً ان الشخصية التاريخية تهمني عندما تتخطّى معارفها حدودَ مرحلتها التاريخية وتكون قادرة على ادراك قوانين الحركة التاريخية السائدة في عصرها اوعلى الاقل ان تتصورها. وبهذه النقاط التي تربط الحاضر بالشخصية التاريخية. اود ان اكتفي هنا فهومصدر لاينضب في الافكار الحيوية والمواقف الاخلاقية والقدرة على التفكير التاريخي.

س : مجمل اعمالك يدل على اهتمام علمي متعدد الجوانب ومعارف شاملة في علم الاجتماع والعلوم الطبيعية وهذا برهان واضح على قدرة التفكير العلمي والفني المتعدد الجوانب والمثمر في التغلغل في الحياة. ان اعمالك ذات المادة التاريخية تتميز بالدقة العلمية وقوة الملاحظة في الحقائق التاريخية. فما هي الحوافز التي في علم التاريخ للسيطرة على المادة التي تختارها؟ وما هي الحقائق والآراء التي نجحت عن معارف علمية جديدة وكيفية تأثيرها الفني في معالجة المادة؟

ج : لقد وقف الشعر والتاريخ دائماً في علاقة جدلية اخوية بينهما. فكلاهما وسيلة لفهم العالم فكرياً وتذليل مصاعبه عملياً. وهما يحققان الاحاطة الفكرية به بطرق مختلفة والعلاقة بينهما جدلية لأنها وحدة بين عوامل مشتركة وعوامل متباينة. فالعوامل المشتركة المهمة هي ان علم التاريخ يقدم للشعر مادة غزيرة ليس بالامكان دونها العرض الفني الواقعي. وقد تكون هذه المادة محددة في تفاصيلها كما يمكن ان تكون ذات صفة عامة في حتمياتها التاريخية القانونية. وحسب خبرتي هناك علاقة متناسبة بين وضع العلم التاريخي والمحتوى الواقعي للشعر التاريخي. فعندما شرعت بكتابة مادة مونتسر كنت في وضع سعيد بان استطعت العودة الى بحوث جديدة. ان المؤرخين شتايلنميس وبينزيغ وغيرهما صنعوا صورة عن الثورة لبرجوازية المبكرة تختلف كثيراً عن ماقدمّه المؤرخون الذين استند عليهم كتاب بعدهم عالجوا مادة مونتسر. وهذا لايخصّ التفضيلات التي بحثت لاول مرة فقط وانما كذلك مجمل التقييمات المتعلقة بتلك المرحلة. ان اصلاحات مارتين لوثر والاصلاحات الشعبية التي دعا اليها مونتسر هي المرآة الأيديولوجية للمرحلتين كليتهما، اي البناء التاريخي الموضوعي هما مادة فلمي ايضاً. وحسب رأي النقاد ان ماهو جديد في هذا الفلم هو الانطلاق من الرابطة بين لوثر ومونتسر في المرحلة الاولى والضرورة التاريخية لانفصالهما والتطور التاريخي لاصلاحات لوثر وتحولها الى اصلاحات شعبية بواسطة مونتسر. وهذا لايشكل مادة الحوار فقط وانما مجمل الشخوص والصراعات الاساسية. ولولا بحوث سميرين وشتاينميتس وبينزيغ لما استطعت النجاح في عرض شخصية مونتسر في كافة ارتباطاتها التاريخية التي تميز روايتي حول مونتسر حسب رأي الناقد هورست لانفر بالمقارنة مع بقية اعمالي. وبالطبع علينا ان ندرك الفوارق بين العلم التاريخي والشعر. فلوطاش يرى هذه الفوارق في ان الشعر التاريخي فردية صريحة اي تشخيص فردي للقوى التاريخية العالمية. ولكن لايجوز تصور فردية العمليات التاريخية دون تناقضات. فالناس يتعاملون حسب اغراض ومشاعر ومعارف فردية ولكن نتيجة تعاملهم وثمراتها. التاريخية تعود علينا احياناً بغير مانرغب فيه. انّ فردية القوى التاريخية يجب اذن ان تبقي لنا النظرة مفتوحة لرؤية التناقضات بين الارادة الفردية والنتيجة الموضوعية.

س : فيما يخص مثل هذه الفوارق بين العرض التاريخي والفني للمادة التاريخية اشرت الى ضرورة تشخيص الصفات الفردية للشخصية التاريخية. ولتقريب هذه الفكرة للقارئ والمتفرج الحالي يجب عرضها بصفتها انساناً مفعماً بالحياة لايخلو من تناقضات واخطاء. وحسب رأيك يجب ان يتطور الفرد من داخل مجموع الادوار الاجتماعية لشخص تاريخي وكذلك من داخل الحدث الواقع مرة واحدة وفق الشروط السايكولوجية. وبذلك ينبغي ان نشاهد الشخصية التاريخية كفرد. وقد اكدّت انك تريد ان تصنع شخوصاً تذكارية. فما هي مشاكل العمل الجمالية المثالية التي واجهتها بشأن عرضك لشخصية ماركس وانجيلز.

ج : الشخوص التذكارية تنشأ عندما ترتكز شخصية على كل خاصية اخلاقية واحدة اوخاصيات اخلاقية قليلة. وسمو الشخص التذكارية يتطلب الركوع امامها لا اللقاء معها بشكل حي. وقد قال فورباخ ان الناس جسدوا الصور التي يرغبون غيها عن تكاملهم الذاتي في آلهة فيجب انزال الآلهة اذن الى الارض وكذلك يتحول ابطال التاريخ بسهولة الى آلهة فعليهم اذن ان يهبطوا الينا. ولكني لااريد ان يكونوا على شاكلتي كما اريد حتى عند وقوفها الى جنبي ان لاافقد تمجيدها. ان الانسان الذي يعجز عن تمجيد شخصية عظيمة لايصبح نفسه شخصية.

ورأي هذا حول ابطال التاريخ طبعاً ذونتائج للعمل. فمن ناحية هناك حاجز داخلي للتمجيد يجب تذليله والتغلب عليه.

هناك سؤال: هل تغير التفصيلات الفردية ببطولة شخص؟ وهل لاتحطم جيني باكية وماركس يائساً جراء وفاة الوالد الحبيب موش الصورة المعتادة لموقف نضالي ازاء العالم؟ اعتقد ان مثل هذه الاضرار تحدث عندما نوجه الاهتمام الرئيسي على مثل هذه التفضيلات التي تبدو لنا غريبة وهذا مانتجنبه عندما نوضح شخصية تاريخية بكل شموليتها اي في مجموعة من الادوار الاجتماعية والصفات السايكولوجية وهذا يشمل ماركس وانجيلز بعرض حياتهما الفردية بكل ابعادها.

س : لقد بينّت بشكل مهم العلاقة بين فردية الشخصيات التاريخية. والواقع. وتحدثت عن مشاكل صياغة مادة مونتسر بان الشخوص نفسها تبلغ بعداً تاريخياً عميقاً عند تجسيدها الواقعي بالمقارنة مع خصومها الطبقيين عندما تعرض بصفتها افراداً ذات تناقضات داخلية مرتبطة باوضاعها الزمنية ومثل هذه الاراء والخبرات الفنية مثمرة قبل كل شيء: لعرض سيرة حياة المصلحين البروسيين وخصومهم ومثال ذلك احد الشخوص وهو الجنرال

يورك البروسي القديم.

ج : استنـد في هذا الـرأي على الـواقعيـة المستمـدة من المـذهب الاشتراكي الـذي اوضـح لنـا ان من الممكن وجـود اشخـاص مأسـاويين يقفـون الى جانب العـدو الطبقي مادامـوا مشمولين في خطأ تاريخي عالمي ولكنهم يعتقدون بأنهم على صواب في التفكير بما هوجديـد. هذا الـوضـع التـاريخي كان موجـوداً ولاشـك في عهـد مونتسر. فالامير السكسوني فريدريش كان يعتقد بالحق الالهي له في السلطـة غير ان القـوة المعادية له وانتصار الجماهير الشعبية أثارت في الوقت نفسه شكاً في ابدية سلطته. فتحت ضغط القوى الرجعية في المعسكـر الاقطـاعي وجد نفسه مرغماً بان يضطهد القوى الثورية خلاقـاً لمعرفته. وهذا ماجعلني اعتبر فريديش شخصاً مأساوياً كثير التنـاقضـات اما مايخص الجنرال يورك فهو أسير اهداف البروسيين القدماء القائمة على الطاعة المطلقة للملك ويرى نفسه تحت ضغط الحركـة الشعبيـة والقوى التقدمية مرغماً بان يسلك في افكار جديدة حول الـواجب وشـرف الجنـديـة. ولعـل ذلـك يبدو ميكانيكياً جداً عنـدمـا اقـول في عرض الشخصيات التاريخية بان البطل يحتاج الى خصم مقابل قوي، قوي لافقط مادياً وانما كذلك في الحجة. وهذا شيء من العـلاقـة الجـدليـة فكلما قوى الخصم وهـو بصفـة سلطـة مهيمنة قائمة اقوى من البطل - برزت القوّة المعنوية للبطل.

س : في بعض مؤلفاتك تحاول تبريز الصفات الفردية قبل كل شيء اذ أنـك تعـرض مواقف ذات آيديولوجية عالمية وآراء وافكاراً عقلية ففيـما يخصّ مونتسـر تشـير ألى ضرورة بحث خلفيـات الحـركـة المضطـربـة في حرب الفـلاحـين كما نشير كذلك الى تكوين وتغير مواقف فكـريـة. وكـذلـك في عرض سير حيـاة تاريخية اخرى تركز على عمليـات فكـريـة. افـلا ينجم هنا خط عرض بديهيات حوار وخصـومـات في الآيـديـولـوجيـة وتحويل الشخص الى حملة افكار ايديولوجية وأراء نظرية؟

ج : من المؤكـد وجـود مثـل هذا الخطر اذا أعتبر خطراً. فالكاتب بصفتهِ فرداً يبرمـج متأثـراً بطـريقـة دراستـه وقـدواتـه ومقـاصده. وبـامكـاني القـول الآن ببساطة انني درست شيئاً من الفلسفة لذلك اهتم بها ولاسيـما مايخص الآيـديـولوجية والعملية الفكرية. وبما اني درست الاشتراكيـة فاني اعـرف كذلك ان العمليات الأيديولوجية انعكـاس لعمليات اقتصاديـة واجتـماعيـة ولا اريـد ان اهمل هذا الجـانب. ففي روايـة مونتسـر مثـلاً هنـاك كثير من الامور الاقتصاد كتكوين رأس المال والتجارة. فالقارىء يلاحظ مثلاً كيف ان رجال الـدين الكليـديكيـين يستحوذون على منتجات السوق في مدينتهم وفي روايـة مونتسـر تتم البرهنة على ذلك حتى باصغر انواع العملة النقـديـة ولكني اؤكد ان انعكاس الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية مهم لي في التوعية لأن ذلك يوضح الشكل المتباين للنضال الطبقي.

فالنـــاس يحفـزون مصـالحهم الاقتصـاديـة بطـرق غير ممهـدة. ان آيديولوجية مونتسر في الاصلاح الشعبي مثال على ذلك. فهي تمتد من طوبـانيـة فيور عبر صوفية تادير حتى شرح الانجيل شرحاً ثورياً ولا حاجـة الى اعـادة تفضيـلات ذلك ولكن مثل هذا يثير اعجابي كما اثـار اعجـاب المعـاصـرين لعهد مونتسر ولولاذلك لما استطاعت افكاره ان تتغلغل بالجماهير.

س : من الميـزات الاخـرى في معالجتك التأريخية بشكل فني وادبي دور الـذاتيـة الفنيّـة للمـؤلف (مجموعـة خبراتـه التاريخية ومعارفه الفلسفيـة وقيمـه الاخلاقيـة وخصائصه الفنية). فالكاتب يصـوغ ابطـالـه فقط وانما البطل نفسه ايضاً يصوغ الكاتب وجراء ذلك ان عرض شخص تاريخي بشكل وثائقي هو عرض لذات المؤلف بكيفية ما، وليس االبحث العلمي قبل كل شيء يؤدي بالنتيجة بالمؤلف الى معـالجـة حياة واعمال الاشخاص التاريخيين وانما ينطلق ايضاً وقبل كل شيء من جهوده الايديولوجية والسياسة والاخلاقية والفنية فهل بالامكـــان ان نذكــر مثـلاً عن كيفيـة ادخـال آرائـك وتقييـماتِـكَ وعواطفك في كتابة سيرة البطل؟

ج : استنتـــج من ذلـك اني اهتم بعـرض نفسي. إن هذا قد يبـدو مطلقـاً. فان كلمتـك هنـا «بحث» تقود بنتائج تعكس الذاتية الفنية ولا اريـد هنـا ان انكـر عمليـة التبـادل بين المؤلف وبطله في عرض الشخصيـات التـاريخيـة فقد سبق ان تحدثت عن المواضيع التاريخية الـتي تهمني ومنهـا اختــار عادة المـادة والبطـــل. ان مايهمّني منهم التاريخ. بصفته عاملاً للتغلب على مشاكل حياتنا المعاصرة. ومن خلال ذلـك اقـدم خبراتي التـاريخيـة. ومعـارفي السياسية ومواقفي الاخلاقية واصوغ البطل حسب صورتي. والسؤال هو كيف يشكل البطل التاريخي ويصوغ بدوره المؤلف. واعني بذلك انني في حياتي الشخصية وفي جميع ادواري كرجـل اشتراكي وفنـان وزوج واب ومعلم وموظف احاول ان اكون بعد الحياة شيئاً مذكوراً أسوة بما يبدو لي اقتـداءً بابطـالي. ان العمل السياسي الاجتماعي بالنسبة لي جزء من حياتي واني اشعر كلياً باني انسان سياسي. واعتقد انني اتعلم في النضالات الساسية في عصرنا شيئاً من ابطالي احاول تحقيقه بما لدي من تأثير محدود. واقول «شيئاً» فقط فليس بالامكان التأثير كلياً وانما مجرد الاقـتراب. ولايجـوز التصور بان التأثير المتبـادل بين المؤلف والبطل ذوعلاقة سببيه مستقيمة وانما هناك عملية وعي شاقه طويلة لاتتصاعد دائماً بخط مستقيم وانما تتعرض الى انتكاسات ايضاً لأنها تصطـدم بعراقيل في الواقع الاجتماعي الراهن. ومع ذلك فقد أتجرأ لتقديم مثال على ذلك. فاحدا المواقف الرئسية لتوماس مونتسر «ان الثمرة لايمكن ان تقطع الا بعد نضوجها». وهذا بالنسبة لي محتوىً سياسي. اي يجب الانتظار حتى تسقطب تناقضان معينة في بيئتي او بين بيئتي وبيني لتقتحم ضرورة حلهـا فهي تحل عند بلوغـا درجـة

النضوج لأن لحسم قبل الاوان يؤدي الى نصف حسم والى نصف حل.

س: تحدثت من قبل ان طلباً حفزكَ لدراسة حياة مونتسر. فكيف نجحت في ان تعنى به بشكل عقلي وعاطفي معاً؟

ج: لايمكن ان يتم ذلك في الواقع دون عاطفة. لعل من الافكار القديمة ان اقول اني احب ابطالي. ولعلّ ذلك يوحي لبعض الناس بالشكوك فنياً عندما يتخلى المرء عن التغريب وعندما يحل رموز الاساطير ويخلص ابطاله من الورطات ويترك الميثولوجيا الى غير ذلك من الحيل الكثيرة التي استخدمتها ايضاً في السابق في بعض القطع المسرحية والاذاعية. ولكني فيما اكتبه حالياً احتاج الى معرفة فطرية للبطل كما يحتاج ذلك انسان حيّ يتصف بالاحترام والعاطفة والحب. فكيف نجحت بذلك في رواية مونتسر؟ لقد اكتشفت فيه صفات احببتها من معرفة شاملة وشعور بالعدالة ازاء اولئك المتألمين والعمل من اجلهم وحب وفاء لأمرأة ورسوخ في المبدأ واهداف سامية ونكران ذات وتواضع وتكتيك سياسي محنّك ضمن ستراتيجية كاملة ومساهمة بالشعور ازاء اي إخفاق مأساوي.

س: ان المشكلة المهمة في عرض سير الحياة التاريخية الاحاطة بالعلاقة بين ماهو وثائقي وما هو خيال. وقد بينّت حول هذه المشكلة بان ذلك يعتمد على العلاقة بين صدق الوثائق والحرية الشعرية.

ج: اعتقد ان ارسطو قال ان المؤرخ يعرض ماقد حدث واقعياً بعكس الشاعر فهو يعرض ماقد يحدث حسب الامكانيات والضرورات. فالواقع والخيال هنا يقفان متعارضين. وان الحرية الشعرية ليست تعسفاً لقد تحدث غوغول بان الشعر يجب ان يتسامى عن «حماقة الحقائق» كما تحدث هيغل ان الشعر قد ينقذ الطبيعة من الإغماء ومثل ذلك تحدث بريشت بان شكسبير يمنح المرج لوناً ومشاعر لايستطيع المرج الحقيقي ان يقدمه. فالشعر يخلق واقعاً جديداً ويمكن ان يكون جوهرة اقوى تأثيراً من الواقع الموضوعي نفسه. ان كل واقع يعرض امكانة محققة ولكن في تحقيق احد الاحتمالات الواقعية المختلفة يكمن مجال الحرية الشعرية. فالحرية الشعرية جراء ذلك تكون حرية مقابل الواقع القائم ولكنها من الضروري ان تستند على امكانات واقعية. فالحرية الشعرية اذن يقنع موديلات ونماذج صور للواقع معبرة بشكل مناسب عنه وعن اتجاهاته بشكل جوهري ومؤثر. ومثال على ذلك في رواية مونتسر اني اعرض لقاءاً بينه وبين مارتين لوثر في عام ١٥٢٢ ولعل ذلك اللقاء لم يحدث ولكن ذلك كان ضرورة شعرية لابرّر الفصل بين رفيقي الطريق. فاللقاء هنا خيالي. و الحوافز الكامنة خلف الحوار بما فيه من حجج تستند على مصادر وثائقية. وبهذه اللكيفية يحوم الشعر حول امكانة غير محققة ولكنها واقعية فهي واقعية فنية وحقيقة جديدة.

س: تستعمل غالباً تكنيك المونتاج لصنع علاقات جديدة حسب الاختيار من ترتيب وجمع حقائق ونصوص وثائقية وغيرها وتكوين شخص. وبواسطة المونتاج يمكن ان تقدم صورة للتاريخ والانسان سواء كانت حقيقية او مشوهة. والامكانات الفنية في هذا التكنيك تبدو جليّة. في روايتك «تحية الى الجميع» التي الفتها مع غونتر كالتدخين وقد نجحت فيها فهل استخدمت فيها وثائق ورسائل لعرض الخصائص الزمنية والاجتماعية وما هي الخبرات التي جمعتها في تكنيك المونتاج.

ج: تكنيك المونتاج احدى الوسائل التي استخدمها الآن. وفي مسرحية «تحية الى الجميع» استخدمتها بشكل خالص وليس فيها كلمة منا وانما كل كلماتها جاءت مطابقة للأصل. وفي مسرحيتي «مؤامرة» استخدمت تكنيك المونتاج علاوة على الوسائل الاخرى مثل التعليق ومشاهد التمثيل بصورة مركبة. وطبعاً لابد من الدقة في استخدام النصوص الاصلية. ان كتابة قطعة مااستناداً على رسائل تصبح مطابقة للاصل مادامت النصوص تقتبس كما هي في الاصل. ولكنها تكون وثائقية مرتبطة بالزمن مادامت تحتوي على نص اصلي نسبياً لأن الرسائل صورة ذاتية ملونة عن الواقع. والوثائق الذاتية كالرسائل والمذكرات اليومية تقدم حدوداً للمطابقة للاصل كما هناك حدود اخرى وهي الظروف الزمنية للوثيقة من ناحية التفكير والاسلوب فمن ذاالذي يفهم اليوم الافكار والصور في مخطوطات مونتسر؟ فعند استخدامها كما جاءت بالاصل يولد مشقة في الألمام بها فيجب شرحها وجعلها ملائمة بعناية لعالمنا الفكري دون تزييف جوهرها. وليس هناك من قاعدة لاتباعها في ذلك ولابد من تيسر احساس لغوي وقدرة على التكييف وصهر النص الغريب بالنص الأصلي. وقد يفلح المرء جيداً في ذلك احياناً او ان تكون الجودة قليلة. وعلاوة على حدود تكنيك المونتاج هذه هناك امكانات لهذا التكنيك هي اوسع من الحدود فهذا التكنيك ليس وسيلة يستعمل فيها مقص وصمغ وانما هو وسيلة فنية خاضعة لقوانين علم الجمال ولاسيما في حقل الدراما تورج. أنها تتطلب حسن الاختيار والترتيب والتركيب والربط بين الحقائق. كما اؤكد على ضرورة مراعاة الخصائص في العلاقات الجدلية فيها. فبتسلسل المشاهد يمكن تصعيد الحدث وايضاحه بواسطة ابراز التناقضات الحادّة. وبالامكان بواسطة التداخل ايضاح العلاقات بين الاحداث الى غير ذلك. ولكن دراما تورج المونتاج موضوع قائم بذاته وقد تحدث عنه مرة الكاتب المسرحي بيتر فايس ان تكنيك المونتاج يستلزم احاطة علمنية.

س: انك تحب ادب الروايات البوليسية وتؤلف في حقله. وفي السنوات الاخيرة نشرت تقريرين حقيقيين توضح فيهما اهمية الطب

العدلي. ان الاحداث المختارة كانت فيها متفوقة على الخيال الجري. فما هي مقاصدك في اتباع هذا الفرع الفني.

ج: اني اقرأ الروايات البوليسية منذ حداثة سني. وقد كتبت قبل عشرين سنة «المومياء في تابوت زجاجي» وهي المحاولة الاولى للكتابة في ادب الروايات البوليسية بوجهة نظر اشتراكية. وبعد ذلك بدأت اكتب روايات ومسرحيات بوليسية للاذاعة والتلفزيون. وكثير من القراء يعرفونني باني كاتب لروايات بوليسية ولاضير في ذلك فادب الروايات البوليسية ذو اهمية وهو من فروع الادب وفيه ماهو جيد وما هو سيء اسوة بالادب عامة. وهو ادب مادام يعالج قضايا اجتماعية وسايكولوجية. واقصد برواياتي في هذا الحقل ان اشد القارىء والمتفرج واطلعه على قضايا مجتمعنا واسبابها وامكانات الحيلولة دون اخطارها. واني الآن على وشك الانتهاء من تأليف رواية بوليسية احداثها مستمدة من وقائع جرت في الخمسينيات في قطرنا.

مرتضى الشيخ حسين

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد لسنة ٧٦ - ١٩٨١